

Deutsches Kunstblatt

Unter Mitwirkung

von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien

redigirt

von

Friedrich Eggers

in Berlin.



Sechster Jahrgang.

Berlin.
Verlag von Heinrich Schindler.
1855.

Uebersicht des Inhalts.

I. Aesthetische und theoretische Abhandlungen.

II. Kunsttechnik.

III. Kunstanstalten.

IV. Kunstverwaltung.

V. Kunstgeschichte.

1. Zur allgemeinen Kunstgeschichte.

2. Zur Kunstgeschichte des Alterthums.

3. Zur Kunstgeschichte des Mittelalters.

4. Zur neueren Kunstgeschichte.

5. Zur Kunstgeschichte der Gegenwart.

6. Nekrologe und Charakteristiken.

VI. Künstlerische Feste.

VII. Besprechungen neuer Erscheinungen.

A. Auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste.

1. Kupferstiche und Kupferstichwerke.

a. Ohne Text.

b. Mit Text.

2. Radirungen und Radirwerke.

3. Holzschnitte und Holzschnittwerke.

a. Ohne Text.

Johann, König von Sachsen, nach Brockmann's Lichtbilde von H. Bürkner. 27.

Bürkner's Tafelkalender für 1855 mit Zeichnungen nach Bendemann. 27.

Bürkner's Jagd-Tafelkalender für 1855 mit Zeichnungen nach G. Hammer. 27.

Der Heiland am Kreuze. Gez. von J. Schnorr, gezchn. von A. Gaber. 130.

Schiller's Lied von der Glocke in 40 Blättern, nach Zeichn. von B. Neher gezchn. von J. G. Flegel. 1. Lief. 311. 2. Hälfte. 442.

Ein deutscher Waldteich nach Schirmer von E. Kretzschmar. — L. 344.

Goethe-Album von Ludw. Richter. 2.—4. Lief. (m. Abbild.) — F. E. 390.

Zahmes Geflügel, 4 Studien und Vorlegeblätter. Gez. von E. Hosse, gezchn. von Hugo Bürkner. — F. E. 418.

b. Mit Text.

Aus König Friedrich's Zeit 2c. Gez. von Ad. Menzel, gezchn. von Ed. Kretzschmar. 3. Lief. 311.

4. Steindrucke und Steindruckwerke.

a. Ohne Text.

Die Frauenkirche in Eßlingen, in Tondruck lith. von E. Emminger. 62.

Rafael Sanzio's Sixtinische Madonna nach Schlesinger von Süßnapp. 311.

Malerische Ansichten der römischen Baudenkmäler zu Pola in Istrien. — H. W. 345.

An der Schwalm. Bilder aus dem hessischen Volksleben von G. v. Reutern, lith. von Georg Koch. 1. und 2. Heft. 346.

Album des jüngeren Künstlervereins zu Berlin. 4. Heft — H. W. 462.

b. Mit Text.

Die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformirung. Gez. und erl. von Ad. Menzel. Bd. II. Die Infanterie, lol. von E. Schütz. — F. K. 99.

Kunst und Literatur, mit Beiträgen der bedeutendsten Künstler und Dichter der Gegenwart. Red. von A. Kaufmann. 1. Heft. 417.

Grabdenkmäler berühmter Personen auf den Kirchhöfen um Berlin. 1. Lief. 418.

5. Farbensteindruck.

a. Ohne Text.

Das großherzogliche Schloß von Schwerin von der Stadtseite und von der Seeseite. 2 Bl. Gez von Fr. Jentzen, Farbendruck von W. Loeillot. 62.

Innere Ansicht des Mausoleums zu Charlottenburg nach E. Graeb von W. Loeillot. — W. L. 170.

b. Mit Text.

Album Berliner Künstler von Storch und Kramer. Heft. I. — F. E. 99

Erinnerung an Sanssouci nach Aquarellen von E. Graeb von Storch und Kramer. 344.

6. Illustrirte Werke.

Christenfreude in Lied und Bild. Geistliche Lieder mit Holzschnitten nach Zeichnungen von E. Andreae, L. Richter und J. Schnorr. Herausgeg. und verlegt durch A. Gaber (m. Abbild.) 131. 399. (m. Abbild.)

Reinicke Fuchs, dem Originale frei nachgedichtet von J. E. Hartmann, mit 36 Stahlstichen nach Zeichnungen von H. Leutemann. 1—3. Heft. 239.

Undine von de la Motte Fouqué, mit Holzschnitten nach Zeichnungen von A Müller von A. Gaber (m. Abbild.) — F. E. 452.

Friedrich der Große, für das deutsche Volk dargestellt von L. Hahn, mit Holzschnitten nach Zeichnungen von W. Camphausen. — W. L. 453.

7. Photographie.

Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten. Herausgegeben von A. von Minutoli. 276.

8. Plastik.

Rafael Sanzio, Gypsstatuette von E. Hähnel. 443.

B. In der Kunstliteratur.

1. Kunst-Philosophie, -Theorie, -Technik und -Verwaltung.

Aesthetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland von Dr. G. M. Dursch. — H. Otte. 318.

Ueber Ausdruck und Charakter der Leidenschaften und Affekte in Kunstwerken 2c. von A. W. Hertel. 310.

Die Verirrungen der christlichen Kunst von Wilh. Ranke. — F. E. 320.

'Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos 2c. Uebersetzt 2c. von G. Schäfer. — H. Otte. 353.

Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst von A. Reichensperger. 169.

Handbuch der höheren Kunstindustrie von J. H. Wolff. 1. Lief. — W. L. 454.

Der Spitzbogen und die Grundlinien seines Maßwerks von Dr. Ed. Rausch, m. Atlas. — F. K. 203.

Die Anwendung des Holzschnittes zur bildlichen Darstellung von Pflanzen 2c. von L. C. Treviranus. — H. Weiß. 275.

Auserlesene Verzierungen als Vorlegeblätter für Zeichnen- und Modellirschulen, so wie zur Bildung des Geschmacks. Herausgeg. von M. von Mauch. 1. Lief. — W. L. 170.

Vorlegeblätter für die ersten Uebungen im Zeichnen von F. M. Hessemer. — J. D. Passavant. 381.

Vorlegeblätter für Gewerbschulen und technische Anstalten 2c., gez. von Carl Raos. 1. Heft. — F. K. 443.

Die wesentlichste Grundlage der monumentalen Baukunst 2c. von J. H. Wolff. — W. L. 417.

2. Kunstgeschichte.

Franz Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte III. Aufl. 1. Lief. 27.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase. Bd. IV. 2. Abth. (mit Abbild.) — W. Lübke. 105. 113. 121.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Lief. 7. bis Schluß. — W. Lübke. 149. 155. 166.

Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart von W. Lübke (mit Abbild.) 449.

Grundzüge der christl. Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. Auszug aus dem größeren Werke der Verf. von Heinr. Otte. — H. A. Müller. 414.

Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten von Ad. Stahr. — W. Lübke. 271.

Graphische Darstellung der Geschichte der Malerei von G. Pisano und G. da Siena bis David und Carstens 2c. von Carl Albrecht Sonklar v. Innstedten. — F. K. 245.

Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom V—XII Jahrh. Auf Befehl Sr. Maj. des Königs aufgenommen und erläutert von W. Salzenberg. — Franz Kugler. 13. 25.

Aya Sofia Constantinople, as recently restored etc. From the orig. drawing by Chev. Gaspard Fossati, lith. by L. Haghe. — F. Kugler. 26.

Die Baukunst des christlichen Mittelalters. Von A. H. Springer. — W. Lübke. 34.

Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmälern dargestellt von R. v. Rettberg (mit Abbild.) — W. Lübke. 57.

Norica von August Hagen. — L. 381.

Die romanische Kirche zu Schöngrabern in Nieder-Oestreich von Dr. G. Heider. — W. Lübke. 96.

Ueber einige mittelalterliche Kunstdenkmäler in Breslau von Dr. H. Luchs. — rt. — 169.

Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel. VI., die Dominikanerklosterkirche in Basel von L. A. Burkhardt und Chr. Riggenbach. — W. L. 416.

Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Herausg. von E. Heideloff. 3. Lief. — W. Lübke. 459.

Die Organisation der Gewölbe im christl. Kirchenbau. Eine kunstgeschichtliche Studie von Dr. H. Leibnitz. — L. 382.

Andreas Schlüter. Ein Beitrag zur Kunst- und Bau-Geschichte von Berlin von Dr. K. F. v. Klöden. 442.

Der moderne Vasari von Dr. Wilh. v. Schadow. (mit Abbild.) 85.

Bericht der Beurtheilungs-Kommission bei der allg. deutsch. Industrie-Ausst. zu München 1854. 12. Heft. Referat über Leistungen der bild. Künste von Ph. Foltz. — L. v. Schorn. 129.

Der Kristallpalast zu Sydenham und dessen Kunstsammlungen 2c. von Prof. Dr. E. Guhl. 130.

Sanssouci in seinen Architekturen unter der Regierung S. M. Friedr. Wilh. IV. Herausg. von L. Hesse. 1. Lief. — W. L. 169.

Afbildninger fra det Kongelige Museum for Nordiske Oldsager i Kjöbenhavn af J. J. A. Worsaae. Tegnede 2c. af Magnus Petersen. — A. v. Eye. 59. 70.

Monuments scandinaviques du moyen age etc. p. N. M. Mandelgren. Liv. I. — F. Kugler. 212.

Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens von Jak. Burckhardt. — G. F. Waagen. 220. 228. 235. 246. 255. 263. 281.

Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken von Dr. J. Overbeck. 1. Hälfte. 416.

Reiseberichte aus Aegypten von Heinr. Brugsch. — H. Weiß. 334.

3. Hülfswissenschaften.

4. Lexika.

5. Kataloge.

VIII. Uebersichten neuer Erscheinungen.

IX. Versteigerungen

X. Zeitung.

XI. Kunstvereine.

XII. Vermischtes.

Alphabetisches Namensverzeichniß.

G.

H.

J.

T.

U.

V.

W.

Y.

Z.

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 1. **Donnerstag, den 4. Januar.** **1855.**

Andreas Schlüter.

Heute begrüßt uns von der Spitze unsres Kunstblattes der feine, charaktervolle Kopf Andreas Schlüter's. Vielleicht erregt dies im ersten Momente bei manchen aufmerksamen Lesern einige Verwunderung. Die Schutzpatrone unserer früheren Jahrgänge gehörten, mit Ausnahme des letzten, jener glücklichen Epoche an, wo eine naive Kunst auf heimischem Boden in fröhlichem Wachsthume den höchsten Gipfel ihrer Entfaltung erreichte; und selbst Carstens, unter dessen Auspicien der vorige Jahrgang geführt wurde, war, wenn auch in einer Zeit des Verfalls, der Vertreter einer gesunden, naturgemäßen Richtung, der Bahnbrecher für eine reinere, edlere Auffassung des Lebens. Diesmal greifen wir in eine Epoche zurück, die wegen ihres manirirten Geistes allgemein verrufen ist: aber wir wählen daraus uns zum Patron einen Mann, dessen Andenken zu erneuern uns heilige Pflicht bedünkt, der zu den größten Meistern gezählt werden muß, einen Künstler, den die Wenigsten kennen und gebührend schätzen, der in ungünstiger Zeit, mit Schwierigkeiten aller Art im Kampfe, Hohes vollbrachte, Undank erntete und vom Schauplatze seiner edelsten Wirksamkeit verdrängt wurde. So wenig wußten seine Zeitgenossen seinen Werth zu würdigen, daß ein halbes Jahrhundert später selbst den sorgfältigen Nachforschungen Nicolai's es nicht gelingen wollte, über seine äußeren Lebensumstände erschöpfende Nachrichten zu ermitteln; ja bis auf den heutigen Tag entbehren wir eines ausführlichen Werkes, welches den Entwicklungsgang und die Fülle der Schöpfungen jenes ausgezeichneten Künstlers genügend darstellte. Nicolai's Arbeiten, denen auch wir mit gegenwärtiger Lebensskizze folgen, bilden bis jetzt die wichtigste Quelle für eine solche Schilderung.

Es hatte eine tiefere Wahrheit, wenn die Astrologen vordem die Bedeutung äußerer Einflüsse für das Geschick des Menschen zu ergründen sich bemühten; nur suchten sie darnach auf falscher Spur. Die Verhältnisse der irdischen Umgebungen, Geist und Stimmung einer Zeit, örtliche und persönliche Bedingungen wirken hemmend oder fördernd, immer aber mannichfach modificirend auf die Entwicklung des Individuums ein; am meisten vielleicht auf jede künstlerisch produktive Natur. Nicht allein, daß der Künstler ein feiner organisirtes, zarter empfindendes Innere hat, durch welches er unmittelbarer dem Einfluß äußerer Beziehungen anheimfällt: auch die Sprache, in welcher er das Gedachte und geistig Erschaute ausdrücken muß, ist ihrem allgemeinsten Wesen nach ein Produkt der Zeit, etwas Conventionelles, Feststehendes. So viel Eignes er deßhalb auch an Gehalt aufzubieten hat, so unwiderstehlich dieses auch selbst in die Formensprache mit hinübergreift, so wird doch stets eine gewisse Grundfärbung im Sinne des besondern Zeitcharakters zurückbleiben, wird die Originalität des Meisters in der Ausdrucksweise seiner Kulturepoche ihre äußere Beschränkung finden. In dieser Hinsicht ist es nicht gleichgültig, unter welchen Constellationen der allgemeinen Geschmacksbildung ein Künstler geboren ist; bietet doch die Kunstgeschichte zahlreiche Beispiele von bedeutenden Talenten, — wir wollen nur an Luca Giordano erinnern — die durch eine verkehrte Moderichtung zu Grunde gingen. Freilich wird derjenige Künstler, der einer verderblichen Zeitströmung entgegen zu schwimmen und aus der allgemeinen Fluth sein angestammtes Erbtheil mit männlicher Kraft zu retten weiß, um so höher in unsrer Achtung steigen. Ein solcher charaktervoller Künstler ist Andreas Schlüter.

Geboren um das Jahr 1662 zu Hamburg, kam er schon früh mit seinem Vater, der ein mittelmäßiger Bildhauer war, nach Danzig. Als der Vater bald darauf starb, erhielt der junge Schlüter den ersten Unterricht in seiner Kunst bei David Saperius, einem dortigen Bildhauer. Unter welchen Meistern er seine fernere Ausbildung sodann verfolgte, ist nicht bekannt; vermuthlich aber hat er sowohl in Italien als in den Niederlanden studirt, wie aus seinen spätern Werken hervorgeht, und nicht bloß die Bildhauerei, sondern auch die Baukunst frühzeitig gründlich erlernt, denn um 1691 finden wir den noch nicht dreißigjährigen Künstler in Warschau, wo er für den König von Polen arbeitete. In Italien herrschte damals jene Richtung der Architektur, welche man als Barockstyl zu bezeichnen pflegt. Die beiden Haupt-Meister, Bernini und Berromini, obwohl in mancher Hinsicht verschieden und rivalisirend,

gingen doch von einem verwandten Streben aus. Dieses verschmähte eine ernste, streng gehaltene Composition, eine consequente Entwicklung des baulichen Organismus und suchte dagegen nach einem mehr malerischen Effekte, nach willkürlicher Combination und Formbildung, nach einem prunkvollen, derben Totaleindruck, bei welchem das Detail nicht als feinste Blüthe aus dem architektonischen Gerüst hervorsprießt, sondern in schwülstiger Prahlerei als äußerlicher Schmuck bloß aufgeheftet erscheint. Am maßlosesten war darin Borromini, der im Haschen nach malerischem Reiz so weit ging, daß er fast alle geraden Linien sowohl des Grundrisses als des Aufbaues in seltsam geschweifte Formen verwandelte. Die Skulptur stand in innigster Geistesverwandtschaft mit ihrer einflußreichen Schwesterkunst, und eine glücklich organisirte, rasch bewegliche Künstlernatur wie Bernini riß durch ihre glänzenden, bei innerer Leere doch mit einer Fülle äußerer Naturwahrheit und schwungvollen, wenngleich affektirten Lebens begabten Schöpfungen die ganze Zeit mit sich fort. Das tiefere Geheimniß solcher außerordentlichen Wirkung beruhte freilich auf dem sympathischen Einklange mit dem Geiste des Jahrhunderts. Die klassischen Zeiten des Bramante und selbst des Palladio waren längst mit ihren letzten Spuren vorüber; das Leben hatte auch in politischer und socialer Beziehung seinen ruhigen, gemessenen Charakter verloren. In mächtigster Weise gährte in den Einzelnen die schwellende Kraft eines mehr sinnlichen als geistigen Naturells, das alle Schranken zu durchbrechen und in eignen Bahnen zu schweifen sich sehnte, gleichwohl jedoch den ungestümen Drang des Innern unter der Hülle eines prunkhaften, schwerfälligen Aeußeren zu verbergen suchte. Aber trotz Reifrock und Perücken spürt man das rasch pulsirende Leben, und besonders dort bricht es in überraschender Frische hindurch, wo es auf einer vorzüglich kräftigen Begabung ruht.

Dies war in hohem Maße bei Schlüter der Fall. Wir finden in seinen Werken eine Gesundheit, eine Fülle und Macht des inneren Lebens, welche ihn weit über alle seine Zeitgenossen erhebt, ja in gewisser Hinsicht ihm eine Ausnahmestellung unter denselben verschafft. Hat diese Erscheinung ohne Zweifel ihre Enderklärung in der hervorragenden Begabung des Mannes, so werden doch auch andere, allgemeinere Gründe zu ihrer näheren Erörterung herbeizuziehen sein. Daß das vielbewegte 17. Jahrhundert eben zu Ende ging und daß nach seiner überschwänglichen Kraftentfaltung bereits eine Erschlaffung eintrat, die in der Architektur durch ein angeblich klassisches, in Wahrheit aber nüchternes Wesen sich ausprägte, dürften wir schwerlich als Erklärung für die einfache Tüchtigkeit seiner Kunstrichtung anführen. Vielmehr scheint der deutsche Norden, welchem Schlüter seine erste Erziehung und Bildung verdankt, eine günstige Sonderrichtung bewahrt zu haben. Städte wie Danzig standen in Macht und Ansehen da und erfreuten sich eines gediegenen Wohlstandes, der seinen Ausdruck auch in den baulichen Schöpfungen fand. Noch jetzt sieht man mit Freude die tüchtigen, ernsten, dabei doch stattlichen, reich geschmückten Privathäuser, die Danzig aus jener Epoche in großer Zahl aufweist, und fühlt sich vom Wehen eines kräftigen, bürgerlichen, man möchte sagen protestantischen Geistes wohlthuend berührt. Auch in den innerlich verwandten Niederlanden machte sich bereits um die Mitte jenes Jahrhunderts eine ähnliche Richtung geltend, wie namentlich das von Jakob van Campen erbaute Rathhaus zu Amsterdam bezeugt. Nicht minder erfreute sich dort unter Erasmus Quellinus die Skulptur einer tüchtigen, auf kräftige Darstellung des Lebens in niederländisch derber Weise beruhenden Entwicklung.

Dazu kommt nun noch, daß das brandenburgische Kurfürstenthum besonders seit Friedrich Wilhelm des Großen Regierung sich aus einer unbeachteten Nebenstellung zu energischer Machtentfaltung anschickte. Während in den meisten Staaten ein Hinsiechen, Absterben zu bemerken ist, ringt sich hier aus dürrem Sandboden ein neuer weltgeschichtlicher Staat hervor, geleitet von klugen und tapferen Fürsten, gestützt auf ein noch ungebildetes, aber entwicklungsfähiges Bürgerthum. Solche Verhältnisse, die wir hier nur flüchtig andeuten können, mußten auf die Gestaltung der künstlerischen, zumal der architektonischen Thätigkeit, und besonders auf die Entwicklung eines Geistes wie Schlüter von nachhaltigem Einflusse sein.

Als Schlüter 1694, etwa zwei und dreißig Jahre alt, nach Berlin berufen wurde, war der künstlerische Zustand daselbst nicht glänzender als die äußere Beschaffenheit der Stadt. Letztere bot noch um die Mitte jenes Jahrhunderts den kläglichsten Anblick dar. Die Erbärmlichkeit der meisten Wohnungen; die Unsauberkeit, das gar nicht vorhandene oder unregelmäßige Pflaster der Straßen; der Mangel öffentlicher Beleuchtung, die zuerst durch ein kurfürstliches Edikt versucht wurde, demgemäß aus dem je dritten Hause Abends eine Laterne herausgehängt werden mußte; der schlechte Zustand der Brunnen, das Alles war nur allmählig durch die ausdauernden Bemühungen der Kurfürsten zum Theil beseitigt und verbessert worden. Die Baukunst hatte in dieser Epoche sich auf das Nothwendigste zu beschränken, und das 1685 von Nering begonnene Zeughaus tritt als erste bedeutsame künstlerische Unternehmung hervor. Schlüter wurde aber nicht als Baumeister angestellt, sondern zunächst als Hofbildhauer mit 1200 Rth. Gehalt und der Bedingung, ohne besondere Kurfürstliche Erlaubniß für Niemand als den Kurfürsten zu arbeiten und „in der anzurichtenden Akademie von Bildhauern, damit die Jugend in dieser Kunst so viel möglich angeführet und perfectioniret werde, allen möglichen Fleiß anzuwenden." Im folgenden Jahre erhielt er die Ernennung als einer der Directoren der neu zu gründenden Maler-Akademie. Seine erste Arbeit waren die Verzierungen an der Decke des Marmorsaales im Schlosse zu Potsdam und die jetzt ganz verwitterten Flußgötter an den Pfeilern der langen Brücke zu Berlin. Schon 1696 finden wir ihn als Baumeister beschäftigt, indem er den Haupttheil des Schlosses zu Charlottenburg ausführte; in kurfürstlichen Befehlen wurde er damals bereits Architekt genannt. Von nun an beginnt in seinem Leben die Epoche reichster, mannichfaltigster Thätigkeit. Er stand in der Blüthe seiner männlichen Jahre und schuf jene unvergänglichen Denkmale seines Geistes, die noch jetzt zu den edelsten Zierden der kunstgeschmückten Residenz gehören. Im Jahre 1697 modellirte er sein erstes bedeutenderes Skulpturwerk, die stehende Statue des Kurfürsten, die später von Jacobi gegossen wurde und lange Zeit vergessen im Zeughause stand. Für das noch im Baue begriffene Zeughaus modellirte er zugleich mehrere Trophäen-Aufsätze und andre Ornamente, vorzüglich aber die berühmten Köpfe sterbender Krieger, über den Schlußsteinen der Fenster des inneren Hofes, von tiefstem Ausdrucke und ergreifender Wahrheit. Sie bilden gleichsam die Kehrseite jenes fröhlichen, kriegerischen Wesens, das in den Ornamenten und Siegeszeichen der Schauseiten so glänzend zu Tage tritt; eine plastische Uebersetzung des einfach innigen Reiterliedes:

„Gestern noch auf stolzen Rossen,
Heute durch die Brust geschossen,
Morgen in das kühle Grab."

Um diese Zeit (1697 oder 1698) begann er auch sein Hauptwerk in der Bildnerei, die Reiterstatue des Großen Kurfürsten, zuerst ins Kleine, dann ins Große zu modelliren, ein Denkmal, von welchem Nicolai mit vollem Rechte sagt, daß es ihn allein unsterblich machen könnte. Bedenkt man die Größe und Vollendung dieses Werkes, und die vielfachen anderen Beschäftigungen Schlüter's, so bekommt man von der Schnelligkeit, mit der er arbeitete, einen Begriff, wenn man erfährt, daß schon im J. 1700 das Denkmal von Jacobi gegossen wurde. Die Aufstellung fand

im Jahre 1703 Statt. Die Eigenthümlichkeit des großen Meisters, wie sie Kugler in kurzen, treffenden Worten zusammenfaßt*): „ein tiefes Lebensgefühl, ein stolzer, kräftiger Adel und ein sehr glücklicher Sinn für räumliches Verhältniß und räumliche Wirkung", kommt hier zum vollsten Ausdruck. Diese mächtigen, energisch behandelten Formen, in denen ein Hauch von Rubens'scher Lebensfülle und Thatkraft weht, wie überzeugend geben sie uns das Bild jener starken Zeit, wo der Wille und die Macht einer vollwichtigen Persönlichkeit kaum eine Schranke für eigenstes Wirken fand! Und wenn auch in manchem Nebensächlichen, vorzüglich aber in der antikisirenden Gewandung das conventionelle Gepräge der Zeit den Künstler gefangen hält, so giebt es wohl keine Figur bildender Kunst, welche mit solch angeborenem Adel, solchem Imperatorenstolze das römische Feldherrnkleid trägt, wie diese Heldengestalt mit dem Adlerkopfe, die so fest und sicher auf dem friesischen Schlachtrosse einherreitet. Das ganze siebzehnte Jahrhundert hat kein zweites Werk dieser Art und Bedeutung hervorgebracht.

(Schluß folgt.)

Kunst und Künstler zu Rom im Jahre 1853—1854.

III.

Overbeck. — Flatz. — Seitz.

(Hierzu ein Kupferstich.)

Vor nicht gar langer Zeit hatte man Hoffnung, Overbeck mit einer Aufgabe betraut zu sehen, deren Vollführung sowohl die ganze Macht seiner Begabung bedurfte, wie sie auch schon an und für sich durch den erhabenen Ort, mit dem sie zusammenhing, seine künstlerische Empfindung begeisternd würde gesteigert haben. Gewiß, wir hätten am Höhepunkt seines Schaffens gestanden. Overbeck war bereit, die durch den bejammernswerthen Brand auch ihres Bildschmucks beraubte Paulskirche mit Fresken auszuschmücken. Ging man nun wohl einestheils zu wenig entschieden auf die Absicht des Künstlers ein, was die italienische Neidsucht, die alles Nicht-Italienische ängstlich fern zu halten sucht, wohl begreiflich macht, so stimmte anderentheils die traurige Art der Wiederherstellung der Paulskirche den für das alte ehrwürdige Gotteshaus Begeisterung und Pietät hegenden Künstler so sehr herab, daß er mit der verlorenen Lust auch die ganze Absicht zu Grabe trug. Was Overbeck hier würde geleistet haben und was er überhaupt in der monumentalen Malerei zu leisten vermag, bekunden vorerst die sichere Handhabung des Styls in allen seinen Werken: jene Mäßigung aller Momente der Composition der Zeichnung und der Farbe zur Erzielung der Totalität, welche die erste Bedingung der monumentalen Malerei ist, bekunden auch ganz besonders seine Fresken in der Casa Bartholdy zu Rom. Es bilden diese Arbeiten einen Höhepunkt in Overbecks Leben; nie hat er zum zweiten Male seine individuelle Natur in so energischer Gewalt entfaltet; keine seiner späteren Arbeiten trägt eine so entschiedene und kraftvolle Charakterisirung wie unter den erwähnten Fresken die Lünetten-Darstellung des „Mangels."

Aber gerade in diesen Arbeiten seiner größten Selbständigkeit glaubte sich der Künstler schon zu weit entfernt von der von ihm für richtiger gehaltenen Bahn: er entsagte der dramatischen Gewalt und klammerte sich entschiedener, wir möchten sagen ängstlicher, an die Traditionen der alten Italiener. Overbeck erwarb den Styl mit zu hohem Preise; denn mit Entsagung der individuellen Gewalt wollte er ihn erwerben. Waren die vielen kleineren Arbeiten, denen Overbeck sich hingab, nicht geeignet, ihn aus der zu einseitigen, eigenes Leben niederhaltenden Auffassung des Styls zu größerer geistigen Bewegung hinzureißen, so würden großartige Wandmalereien hingegen ihn unwiderstehlich zu dem gewaltigen Schwung hingerissen haben, der in den Arbeiten der Casa Bartholdy seine contemplative Natur überwältigte.

Leider ist es uns nun einmal nicht vergönnt, den Künstler in den Hallen der Paulskirche zu begrüßen, wo es ihm wohl zugestanden hätte als ein zürnender Meister in seiner Kunst, die Gagliardis und sonstigen Krämer und Geldwechsler strafend hinauszuweisen. Suchen wir ihn in seiner Werkstatt im Palazzo Cenci auf.

Drei umfangreiche Cyclen beschäftigen den Geist des Künstlers. Aus allen dreien sahen wir eine Reihe von Compositionen. Den ersten Cyclus bilden die Darstellungen zu den „Evangelien", den zweiten die „vierzehn Stationen" des Leidens Christi, den dritten die „sieben Sacramente" der katholischen Kirche.

Bereits in allen Händen ist das große für das Volk bestimmte Werk der Evangelien. Es zeigt Zartheit und Adel der Empfindung wie das Schnorrsche Bibelwerk dramatische Lebendigkeit. Wie Schnorr und Overbeck sich durch philosophischen Geist und intensive Gemüthstiefe auszeichnen und unterscheiden, so auch ihre beiden Werke, die unsrer Nation schon der einen Absicht halber, den erhabensten Besitz der Religion in edelster Weise Jedermann zugänglich zu machen, zum schönsten Ruhme gereichen. Aus den Evangelien sahen wir zwei neue Zeichnungen.

1. „Die Anbetung der Könige." In der Muttergestalt der Maria offenbart sich jene seelenvolle Innigkeit, die man an Overbeck zu bewundern gewohnt ist. Der Zug und das Gefolge entwickelt die Pracht des orientalischen Herrscherthums, während die Landschaft in meisterhafter Weise von der zarten Stimmung des Gegenstandes getragen wird.

2. „Das Scherflein der Wittwe." Der Gegensatz der Schriftgelehrten und der Wittwe, die mit ihrem Kinde an den Gotteskasten tritt, ist charakteristisch durchgeführt. Die Wittwe mit dem Kinde ist eine aus dem Leben gegriffene Figur, voll der Wahrheit edel gebliebener Armuth.

Die vierzehn Stationen des Leidens Christi sind ursprünglich für den Buntdruck bestimmt, und zwei davon schon in der Anstalt von Winkelmann und Söhne zu Berlin hergestellt worden. Diese beiden ersten Blätter zeichnen sich durch Eigenthümlichkeit aus und vergegenwärtigen:

1. „Einen Kreuzfall", voll spannender Handlung. Hinter dem darniederliegenden Heiland, der sich mit der linken Hand auf die Erde stützt, mit der andern das auf seinem Rücken lastende Kreuz umfaßt, stehen bedrohend zwei Henker; der eine schwingt die Geißel, der andre ist mit emporgehobener Hellebarde zum Stoß bereit. Zwei gewappnete Krieger, der eine mit rother Fahne auf braunem Pferde zu äußerst rechts vom Beschauer, und fünf trauernde Frauen, welche links das Stadtthor verlassend dem Zuge folgen, vollenden die aus zehn Figuren bestehende Composition.

2. „Eine Betrauerung Christi." Der Leichnam ruht mit dem Nacken auf dem Schooß der sitzenden Maria, die, ihre Hände auf sein Haupt gelegt, schmerzlich herniedersieht. Den rechten Arm des Todten ergreift Johannes, den linken umfaßt eine der heiligen Frauen, während mehr im Vordergrunde zu jeder Seite eine derselben, in Andacht versunken, niederkniet. Josef von Arimathia und Nicodemus stehen hinter der Gottesmutter, der eine hält eine Urne mit Specereien, der andre neigt sich andachtsvoll zum Verblichenen herab. Der pyramidale Aufbau der Composition verschuldet es wohl, daß die hinterste Figur merklich zu groß geworden ist, und erscheint überhaupt zu absichtlich herbeigeführt.

---

*) Kunstgeschichte. 2te Aufl. S. 845.

Die neuen Compositionen dieser Folge, welche wir in der Werkstatt des Künstlers sahen, waren:

3. „Ein anderer Kreuzfall", bei welchem Christus ohnmächtig zu Boden liegt. Der Moment ist ergreifend dargestellt und übertrifft die zuerst genannte Darstellung bei Weitem an Gewalt des Eindrucks. Dieses Blatt war noch nicht colorirt.

4. „Pilatus, auf seinem Thron sitzend, wäscht seine Hände in Unschuld." Zwei hinter ihm stehende Männergestalten wetteifern an Vortrefflichkeit der Charakteristik; der eine veranschaulicht das verstockte Verharren in einer vorgefaßten Meinung, der andre ist tief in ein ernstes Nachdenken versunken, welches die Ahnung der Wahrheit in sich trägt. Das Blatt ist schon colorirt.

Die Größe dieser Arbeiten beträgt 19½ Zoll in der Breite und 27 Zoll in der Höhe. Ihre Bestimmung kennen wir nicht, man wollte wissen, der Papst werde die Originale kaufen, und ihm werde auch die Publikation in Buntdruck dedicirt werden. Das Erstere haben wir Ursache zu bezweifeln.

Wir kommen zum dritten Cyclus, den sieben Sakramenten der katholischen Kirche. Overbeck hat sich dieselben als Teppiche gedacht und die Hauptdarstellungen der Mittelfelder mit symbolischen Figuren und Arabesken eingefaßt, wie dies von Rafael in seinen Tapeten geschehen ist; wodurch die ersteren in einer sinnvollen Einfassung hervorgehoben werden. Vier Darstellungen aus diesem Cyclus sahen wir in der Werkstatt des Künstlers. Es waren Taufe, Confirmation, Buße und Abendmahl.

1. „Die Taufe." Petrus steht voll begeistertem Ernst inmitten des Vorganges und spendet das Sakrament den stammgetheilten Völkern, den Semiten, Hamiten und Japhetiten, die in ihrem Race-Typus höchst glücklich individualisirt sind. Wie das Sakrament der Taufe uns die von der Erbsünde befreiende Gnade spendet, so ist rechts in der Berandung die Erbsünde, und deren Folge das verlorene Paradies durch die zum Sündenfall verleitende Schlange angedeutet, während in der linken Einfassung des Bildes das von Christus wieder gegebene Paradies durch das Symbol der Schlangenerhöhung zur Anschauung kommt. Den unteren Theil der Einfassung bilden Beziehungen der Taufe zu Noah, Johannes dem Täufer und Nicodemus.

2. „Die Confirmation" entwickelt der Künstler aus dem Worte der Apostelgeschichte C. 8, 17:

„Da aber die Apostel höreten zu Jerusalem, daß Samaria das Wort Gottes angenommen hatte, sandten sie zu ihnen Petrum und Johannem, welche, da sie hinab kamen, beteten über sie, daß sie den heiligen Geist empfingen. Denn er war noch auf keinen gefallen, sondern waren allein getauft in dem Namen Christi Jesu. Da legten sie die Hände auf sie, und sie empfingen den heiligen Geist."

Der Vorgang selbst, wie Petrus und Johannes an den harrenden Gläubigen durch Händeauflegen das Sakrament vollziehen und die Eigenthümlichkeit seiner Herleitung liegt genugsam in der Bibelstelle ausgedrückt. Wie in der vorigen Darstellung die Schlange des Paradieses, und die eherne Schlange, die Moses aufrichtete, die Symbole der Berandung bildeten, so hier an einer Seite das Taufmittel des Wassers, als aufstrebender Brunnen, an der anderen Seite ähnlich das Feuer, gegründet auf Lukas 12, 49:

„Ich bin gekommen, daß ich ein Feuer anzünde auf Erden!"

Unten ist die Samariterin am Brunnen und Moses, der aus dem Felsen Wasser schlägt, vorgeführt, während den oberen Schluß der ganzen Darstellung die sieben Gaben des heiligen Geistes bilden.

3. „Die Buße" ist auch auf ein speciell biblisches Wort gegründet, nämlich Johannis 20, 23 und Matth. 16, 10 und 18, 18:

„Welchen ihr die Sünden erlasset, denen sind sie erlassen; und welchen ihr sie behaltet, denen sind sie behalten."

Im einfassenden Rande steht oben als Quell der Gnade das Kreuz, zu den Seiten links die sieben Todsünden, rechts, gleichsam als Frucht der Buße, Lazarus und unten das Symbol des Sauerteiges, wie die Heilung des Aussatzes als Versöhnung mit Gott.

4. „Die Communion." Ist es uns nach dem Vorgange Leonardo da Vincis zur Gewohnheit geworden, diesen Gegenstand in jener symmetrischen Anordnung zu denken, nach welcher die Apostel in gleichmäßiger Anzahl sich zu beiden Seiten des Erlösers befinden, so hat Overbeck in entgegengesetzter Weise die Apostel in freien Gruppen aus dieser strengen Anordnung befreit und diese freiere Form der Auffassung mit einer gesteigerten geistigen Bewegung gepaart, welche an die religiöse Entzückung des Murillo hinanreicht. Als Parallelen des Abendmahles sind aus dem alten Testament rechts das Passah, links das Manna in der Berandung angedeutet, während unten die Verwandlung von Wasser in Wein den Abschluß bildet.

Wir gestehen es unsern Lesern gerne ein, daß die sachliche Beschreibung dieser Compositionen zu allgemein und zu wenig ausführlich ist, um ein deutliches Bild zu gewinnen, allein dieselben mögen dabei zu des Verfassers Entschuldigung bedenken, daß ein bloßer Bericht sich kurz fassen muß und es kaum der noch so fleißigen Betrachtung möglich ist, Alles detaillirt aufzufassen, wenn man diese, wie es bei Overbeck der Fall war, in eine einzige Wochenstunde gemeinsam mit einem Strom Fremder, wo eine Nachfrage nach Diesem oder Jenem kaum statthaft wäre, gewinnen muß. Aus der Anschauung der Overbeckschen Werke im Allgemeinen schien es uns deutlich herverzuleuchten, daß der Künstler größer im Entwerfen als im Ausführen, viel bedeutender, weil natürlicher, im Naiven sei als in solchen Gegenständen, wo seine Auffassung mehr mystischer Art ist. Obgleich diese vier letzten Compositionen, wie jene beiden ersten aus den Evangelien, nur im flüchtigen Contour hingeworfen waren, so machten sie gerade deshalb in ihrer unmittelbarsten Gestalt, noch kaum in die bleibende Form der Zeichnung gebannt, den außerordentlichsten Eindruck. Der ungezwungene Zusammenhang der Gruppen, wie das mühelose, wir möchten besser sagen, kampflose Schaffen, spricht die geistige Verklärung der künstlerischen Seele aus. Die Zeichnungen sind nur die den inneren Gedanken mit Leichtigkeit nachgezogenen Linien, und diese Linien sind ihrem Ursprunge gemäß so zart, flüssig und ohne Correctur hingeworfen, daß man nicht weiß, ob man mehr ihren künstlerischen Werth bewundern oder die Seele glücklich schätzen soll, die so ohne Zwiespalt in abgeschlossener Harmonie verweilt. Vergleichen, verstehen kann man diese Art des Schaffens nur mit und durch die kampflose zarte Seele des Künstlers, von dem man meinen sollte, der Tod sei für ihn viel zu rauh, er müsse wie Henoch einst der Erde entschwinden. Eine andre Arbeit Overbecks, von der wir nicht mit derselben Freude berichten, vergegenwärtigt eine Allegorie auf die glückliche Flucht des Papstes Pius IX. im Jahre 1848, welche ein Deckengemälde im päpstlichen Sommerpallast des Quirinals, aus welchem bekanntlich die Flucht stattfand, abgeben soll. Der Hergang aus dem Evang. Lukas 4, 16—31, wo Christus in der Schule zu Nazareth lehrt und dann verfolgt wird, ist auf die Worte gestützt:

„Und sie wurden voll Zorn alle, die in der Schule waren, da sie das höreten, und standen auf, und stießen ihn zur Stadt hinaus, und führeten ihn auf einen Hügel des Berges, darauf ihre Stadt gebauet war, daß sie ihn hinabstürzten. Und Er ging mitten durch sie hinweg."

Dem wuthentbrannten, drohenden und steinigenden Verfolgerhaufen, der den Heiland bis auf den Vorsprung eines Felsens drängt, sehen wir ihn in majestätischer Ruhe, getragen von Wölkchen, in welchen Engelköpfe sich entschleiern, seitwärts entweichen. Um der Figur des Gottessohnes in dem Augenblicke, wo dieser sich überirdischer Macht bedient, auch den Charakter überirdischen Wesens beizulegen, hat der Künstler zu sehr das Menschliche aus seiner Erscheinung entfernt; unbewegt, fast starr steht er dem wilden Haufen gegenüber, allein zu unbewegt, zu typisch, um menschlich, um schön,



MATER AMABILIS.

um uns wahr zu sein; um durch seine ideale Erhabenheit und Würde jede Schmähung verstummen zu machen. Dies letztere schwebte uns bei der Behauptung vor, Overbeck sei größer im Naiven als im Mystischen, wenn wir die so reizvolle, aus dem Leben gegriffene Figur der Wittwe im Tempel und diesen Christus verglichen. Wir gedachten bei mehreren Overbeckschen Arbeiten bereits ihrer Färbung, auch die letztere ist aquarellirt. Allein Overbecks Arbeiten gewinnen nicht durch die Farbe, denn jene Zartheit, die wir so ungemein in der Zeichnung bewundern, auf die Farbe angewandt, gibt dieser etwas Fahles und Unfrisches.

In der Farbe hat Flatz, der Tyroler, einen Vorzug vor Overbeck; seine Farbe ist so frisch wie die Natur seiner Heimath: ebenso sein Gemüth, daß vielleicht weniger vergeistigt, wie bei Overbeck, dafür aber von lebensvoller Wärme erfüllt ist. Wir sahen in der Werkstatt des Künstlers eine höchst ansprechende Madonna, Abraham und die drei Engel und alsdann die Darstellung des Fegfeuers, das besonders im oberen Theile die angemessene Ruhe und Würde behauptet.

Sind wir gleich der Meinung, daß die religiöse Malerei unserer Tage niemals die Unmittelbarkeit und Wahrheit des 15. Jahrhunderts erlangen wird, weil die christliche Religion der menschlichen Natur nicht mehr in dem Grade wie damals homogen zu sein scheint und sich nun einmal ohne den Besitz eines so tiefen Glaubens oder sein geheimstes psychologisches Verständniß kein religiöses Kunstwerk schaffen läßt — so müssen wir auf die wenigen Künstler, die sich, wie Overbeck und Flatz, diese tiefe Religiosität in dem Grade bewahrt haben, daß ihre Werke wie die des Fra Angelico als Seelengebete zum Himmel entsteigen, um so mehr Rücksicht nehmen.

Seitz und den Franzosen L'Anglois rechnen wir zu ihnen. Seitz ist ein durchaus fleißiger und durchaus gediegener Künstler. Im Fluge erinnern wir an frühere größere Arbeiten des Künstlers, wie die Ausmalung einer Kapelle des Duca Torlonia am Albanergebirge, und verweilen einen Augenblick bei seiner letzten großen Arbeit, die für Deutschland bestimmt war. Es sind vier Parabeln des Evangeliums, welche mit außerordentlicher Sorgfalt, jede in einer Größe von beiläufig 5 Fuß Länge und 2 Fuß Höhe, auf ziemlich dunkelem Grunde getuscht, sich im Besitze des Herrn Dr. Crusius in Leipzig befinden.

1. „Die Arbeiter im Weinberge", durch Wahrheit und Charakteristik vielleicht die bedeutendste der vier Darstellungen. Besonders die Gruppe der thätigen Arbeiter, welche von ihrem Herrn belohnt werden, zeichnet sich aus, und unter diesen wieder besonders durch die schön gedachte Bewegung die Schaar derer, die schon ihren Lohn empfangen und des Weges weiter ziehen.

2. „Der verlorene Sohn", umarmt von seinem hocherfreuten und beglückten Vater, daneben die mit Gewand, Ring und Schuhen herbeigeeilten Diener voll Theilnahme an der Freude ihres Herrn, während im Gegensatz zu der edlen Regung dieser Fremden, die beiden Söhne voll Ingrimm und Haß rechts erscheinen. Links sieht man die Vorbereitungen zum Opfer und Mahl.

3. „Der Zöllner und der Pharisäer im Tempel." Der Pharisäer steht hochmüthig am Altar und sieht über die Achsel mit einer verächtlichen Handbewegung nach dem am Eingang des Tempels voller Andacht betenden Zöllner. In der Mitte erscheint Christus mit einigen Jüngern. Der Künstler hat uns die Räumlichkeit des Tempels in einem Längendurchschnitt vorgeführt und diesen durch zwei Säulen in drei Theile getheilt, so daß im ersten Abschnitt der Pharisäer, im zweiten Christus, im dritten der Zöllner erscheint, wodurch er den inneren Zusammenhang der Personen äußerlich zu sehr getrennt hat; so daß, wie treffend auch das Einzelne sein mag, die nothwendige Totalität vermißt wird.

4. „Die klugen und thörichten Jungfrauen." Wie uns mitgetheilt wird *), hat auch Schnorr an dieser Arbeit die Grazie in den Bewegungen und Formen der Frauen besonders hervorgehoben, worin wir um so lieber einstimmen, als uns die Composition als solche nicht die klare Sicherheit zu besitzen scheint, die man besonders von den beiden ersten der Parabeln rühmen muß.

Doch eilen wir zu jener Madonna, die in der heutigen Abbildung den Beschauer erfreut und sich mit Recht als eine mater amabilis kund gibt. Man fragt sich beim Anschauen dieses entzückenden Madonnenbildes, ob zu solcher Innigkeit der Empfindung die Göttlichkeit gehöre, um sie in dieser Reinheit, Idealität und Schönheit vor sich zu sehen. Jedenfalls ist eine Innigkeit, die so rein, so edel erscheint, göttlichen Ursprunges würdig. Eines beschreibenden Wortes bedarf es hier glücklicherweise nicht, wo es nur des beschauenden Auges bedarf, und dieses wird mit Freude auf dem Bilde ruhen!

Die Baron von Mecklenburg'sche Gemäldesammlung in Paris.

Es ist ein herrliches Vorrecht der schönen Künste, den Menschen zur rechten Stunde wie ein guter Genius zu erscheinen, dem in den Sorgen der Alltäglichkeit Befangenen und Gefesselten für kurze Augenblicke die Bande abzustreifen, den zur Erde gesenkten Blick emporzurichten, dem geistigen Auge den Frühling vorzuzaubern mitten im Winter, und im empfänglichen Gemüthe Samenkörner auszustreuen, die unvermuthet und ungesucht an's Tageslicht treten: hier als erhöhte Stimmung, als edle Spannung, dort als frommer Entschluß, wohl gar als große That, denn nah und geheimnißvoll ist der Verband zwischen dem Schönen und dem Wahren und Guten.

Es ist ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit, der man sonst Uebles genug nachzusagen geneigt ist, daß sie für solche Genüsse nicht allen Sinn verloren hat, daß sie für Ein zur Schau gestelltes Kunstwerk, wenn es nur einen großen oder beliebten Namen an der Stirn trägt, sich begeistert, dafür oder dawider Partei ergreift, daß schaarenweise die Schaulustigen sich zudrängen (und sollten unter zehn auch neun müßige Gaffer sein), daß die zum Verkauf ausgestellte Sammlung eines verstorbenen Liebhabers, an dessen Namen sich die dunkle Vorstellung von Bildern ersten Ranges oder sonstigen künstlerischen Leckerbissen knüpft, als ein Ereigniß betrachtet wird, zu einer Zeit, wo Schweres auf den Gemüthern lastet, wo der Donner des Krieges vernehmlich in die Ohren klingt und wo die Welt mit ängstlicher Spannung solchen Ereignissen entgegensieht, welche die ernste Muse der Geschichte in ihre Jahrbücher einzutragen sich bereit hält.

Es ist endlich ein hoher Gewinn, in einer Stadt zu leben, wo solche Vorkommnisse eben nicht zu den Seltenheiten gehören, wo unter den mannigfaltigsten Anregungen, die der Geist nach allen erdenklichen Richtungen hin finden kann, auch dem Freunde der Künste in fast täglich abwechselnder und erneuter Anschauung Belehrung, Genuß und Befriedigung zu Theil wird.

Ein derartiger Genuß wurde uns vor Kurzem geboten, indem die Gemäldesammlung des in hohem Alter dahier verstorbenen Barons von Mecklenburg während vier Tage in dem großen Verkaufslokale der Rue Rossini ausgestellt war, worauf am fünften Tage, Montags den 11. Dezbr., die öffentliche Versteigerung erfolgte. Der Baron v. M., ein Preuße von Geburt, war seit einer langen Reihe

*) Wir verdanken diese wie so manche schätzenswerthe Mittheilung dem Hrn. August Reinhardt, Landschaftsmaler in Leipzig, dem wir hiermit unsern Dank aussprechen.

von Jahren in Frankreich ansäßig, wo er sich vorzugsweise mit Spekulationen beschäftigte und seine sehr bedeutenden Geldmittel industriellen Unternehmungen zuwandte. Gleich manchen großen Herren hatte der Baron Freude an Bildern, ohne besondere Kenntnisse darin zu besitzen, ja man darf sogar behaupten, ohne seinem Andenken zu nahe zu treten, daß seine Freude daran großentheils auf das Eigenthumsgefühl sich beschränkte, indem er seit 1848, wo er einen Augenblick für seine Bilder gezittert und dieselben wohlverwahrt in Kisten an einen entlegenen Ort in Sicherheit brachte, später aber wieder zu sich nahm, sie keineswegs wieder ausstellte und kaum sich selbst, geschweige denn Jemand anders, den Anblick gönnte. Dieses ängstliche Geheimhalten seiner Schätze, ob nun berechnet oder nicht, war eine sehr kluge Maßregel, und dem Ruf der Sammlung im höchsten Grade förderlich; denn was über dieselbe bekannt wurde, ging nur von zwei bis drei Eingeweihten aus, die von Zeit zu Zeit spärliche, aber inhaltschwere Andeutungen fallen ließen, in Ziffern mehr noch als in Worten sich ausdrückend, wie für das eine oder das andere Bild dieser oder jener Hof glänzende Anerbietungen gemacht u. s. w. Von dem, was Niemand aus eigener Anschauung kannte, ließ sich nicht sprechen, somit auch nicht widersprechen, und so bildete sich allmählig um die hinter dem Verhang gehaltene Sammlung ein Nimbus, der um so mehr Bestand gewonnen, als man wußte, daß zwei der ausgezeichnetsten Bilder, die in den letzten 20 Jahren zum Vorschein gekommen, der Pferdemarkt von Phil. Wouwerman, aus der Sammlung des Elysée, im J. 1837, und die Landschaft von Jan Both, aus der Versteigerung Perrégaux, im J. 1841 in die Mecklenburgische Sammlung übergegangen waren. Groß war daher die Spannung und gewaltig der Zudrang, als am 7. Dezbr. und den folgenden Tagen (Anfangs gegen Eintrittskarten) der Saal geöffnet wurde. Neunundzwanzig Bilder hingen im Kreise, das dreißigste, eine Landschaft von M. Hobbema, stand mitten im Saal auf einer Staffelei und zog die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Es liegt für Liebhaber ein magischer Klang in dem Namen Hobbema's, dessen Ruf, gleichsam um ihn für langjähriges, unverdientes Vergessen zu entschädigen, in den letzten Jahrzehenden mächtig angewachsen, so daß ungerechter Weise selbst Ruysdael in den Schatten gestellt ist! Magisch ist aber auch das Licht, das dieser Zauberer auf eine offene Stelle mitten im Waldesdunkel auf einen Weg, der durch das Dickicht führt, oder auf eine Gruppe von niedern Hütten fallen läßt. Auf unserm Bilde nimmt ein Fluß, an dessen Ufer hohe Bäume wachsen, den Vordergrund ein. Links zieht sich ein von tiefen Geleisen durchfurchter Weg nach mehreren Mühlen hin, die sich den Fluß entlang an einander anreihen. Lustig drehen sich die Räder, die rothen Dächer glänzen im Sonnenschein. Baumgruppen, durch die das Licht spielt, umstehen die Häuser; in der Ferne zieht sich weithin eine bewachsene Gegend. Die ungemeine Wahrheit, das tiefe Naturgefühl, das aus dieser einfachen Composition den Beschauer anspricht, der Reiz der Beleuchtung und des Helldunkels, die Zierlichkeit im Einzelnen bei der größten Freiheit der Pinselführung und markigem Vortrag, endlich die vollkommene Erhaltung des Bildes unter dem goldgelben Firniß, rissen die Beschauer zur Bewunderung hin, und man sprach allgemein die Hoffnung aus, dieses seltene Meisterstück für das Museum des Louvre angekauft zu sehen. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und hat 2 Fuß Breite auf 2 Fuß 5 Zoll Höhe.

Während die Künstler dem Hobbema die Palme zuerkannten, machte den größten Eindruck auf das Publikum Wouwerman's Pferdemarkt, hier und da als des Künstlers Meisterstück bezeichnet. Dieses Bild, das sich im Anfang des vorigen Jahrhunderts in der berühmten Galerie der Gräfin de Verrue befand und durch den Stich von J. Moyreau (Nr. 18.) bekannt ist, enthält bei einer Breite von 2 F. 9 Z. und einer Höhe von 2 F., nicht weniger als 24 Pferde edler Race und über 50 Figuren, somit eine der bedeutendsten Compositionen dieses beliebten Meisters. Voll Leben und Bewegung, wie es der Gegenstand mit sich führt, reich an Episoden, wie sie dieser Künstler gern anbringt, bei einer ausgedehnten Landschaft, die uns die beiden Ufer eines Flusses, von Ortschaften belebt, vorführt, und sich in unabsehbarer Ferne verliert, ist dieses Bild in seinen zahllosen Einzelheiten mit miniaturartiger Vollendung durchgeführt, hell in der Farbe und von schönem, silbergrauen Ton, dabei, wie der Hobbema, von einer Erhellung, die nichts zu wünschen übrig läßt und die bei Gemälden einer solchen Klasse mit Recht als die krönende Eigenschaft betrachtet wird. Wer jedoch an dieses vielbewunderte Meisterstück den rein künstlerischen Maaßstab hielt, der konnte nicht umhin, jene Freiheit der Behandlung bei vielleicht größerem Schmelz der Farbe, jene kräftigere Betonung, jene wohlthuenden Gegensätze von Licht und Schatten bei gleicher Klarheit, welche W. in seiner schönsten (frühern) Zeit in so hohem Grade besessen, darin zu vermissen, und dagegen etwas Glattes, Porzellanartiges, an Dosenmalerei Erinnerndes zu finden.

Dem Wouwerman zunächst kam der H. Both, mit Figuren seines Bruders Andreas, eine schöne oberitalische Gegend, von den Strahlen der untergehenden Sonne vergoldet, das Ganze mit geistreich spielendem Pinsel wie hingeschrieben.

Dann ein schöner Blumenstrauß in einem Gefäß aus gebrannter Erde, mit hellem Hintergrunde, wie man sie liebt, von dem in Wahrheit, Eleganz und feiner Harmonie der Farben noch unübertroffenen Jan van Huysum.

Ferner zwei Bilder von Rembrandt, das Portrait seines Gönners, des Bürgermeisters Six, und ein Christus, beide in halber Figur, das erstere aus seiner Jugend, ehe sein Genius zur Reife gelangt und er seine blühende, breite Manier ausgebildet hatte, das letztere vorzüglich schön in der Behandlung, aber schwach und unentschieden im Charakter.

An diese Bilder schlossen sich noch an: eine große Landschaft mit Vieh, von Berghem: ein Seestück von Willem van de Velde, mit mehr als 30 größern oder kleinern Schiffen; zwei Ruysdael, eine Landschaft mit Wasserfall, und eine kleinere: Umgebungen von Harlem; Paul Potter, Reiter, die am Ufer eines Flusses halten, um ihre Pferde zu tränken; todtes Wildpret von Joh. Weenix; italienische Landschaft v. Ad. Pynaker; eine Speisekammer von David de Heem mit drei Figuren von D. Teniers dem Sohn; mehrere kleine Bildchen von Peter de Hooghe, Wilh. Mieris, Adr. v. der Werff, A. van der Neer und Jan Steen. Endlich einige moderne Bilder und mehrere Copien, darunter auch ein als ächt verkauftes Portrait von Rubens.

Dieses ist in Kürze und getreu dargestellt der Inhalt der Mecklenburgischen Gemäldesammlung. Außer den 4—5 zuerst und ausführlicher beschriebenen Bildern, ist keines vom ersten Range, keines tadellos oder vollkommen. Der Leser mag nun nach individueller Neigung und nach eigenem Gutdünken entscheiden, ob eine Sammlung, die eine so beschränkte Zahl von Bildern und auch diese (mit Ausnahme einer Madonna von Sassoferrato) nur aus der niederländischen Schule, darunter aber vier Kunstwerke ersten Ranges enthielt, ihren Ruf verdient habe oder ob er sich auf die Seite der ziemlich zahlreichen Mißvergnügten schlagen will, welche bei der Ausstellung unverholen von „Uebertreibung", „unverdientem Ruf", „getäuschtes Erwarten" u. s. w. sprachen. — Drei der schönsten Bilder wurden dem Marquis von Hertford zu Theil: der Wouwerman für 80,000 Fr., der Both für 28,000 Fr.; der van Huysum für 13,000 Fr. Den Hobbema kaufte für 72,000 Fr. der Bruder des verstorbenen Besitzers, Baron von Mecklenburg. Der Rembrandt, Bürgermeister Six, wurde dem Bankier Ach. Seillière zugeschlagen. Noch ist der Berghem zu erwähnen, der für 19,000,

der Christus von Rembrandt, der für 13,100, die größere Landschaft von Jac. Ruysdael, die für 14,000, endlich der Will. van de Velde, der für 8900 Fr. verkauft wurde. Die aus sämmtlichen (30) Bildern gelöste Summe beläuft sich auf 356,230 Franken.

ou.

Die neuen Giebel an der Südseite des Stefansdomes in Wien.

Im Laufe dieses Herbstes wurde eine im größeren Maßstabe durchgeführte Restauration am Stefansdome in Wien vollendet, die den Alterthumsfreund in gleichem Maße interessiren und befriedigen muß, als den Kunstfreund. Ich erstatte Ihnen mit Freuden darüber Bericht, da man weder anderwärts noch im österreichischen Kaiserstaate oft in der Lage ist, bei Restaurationen alter Bauten Erfreuliches zu melden. Erst in den jüngsten Tagen hat die Restauration des Rathhauses in Prag den Konservator für Böhmen Prof. Wocel und die k. k. Centralkommission zur Erhaltung der Baudenkmale in Wien in Bewegung gesetzt, um einem an Barbarei grenzenden Vorgehen Einhalt zu thun, nachdem schon bedeutende Zerstörungen geschehen, und am Altstädter Brückenthurme und der Brücke selbst Restaurationen vorgenommen wurden, die als Muster dessen gelten können, wie nicht restaurirt werden soll. Die Vorgänge bei der Wegräumung eines alten ehrwürdigen Monumentes bei der Anlage des Graner Domes sind bekannt genug, als daß es nothwendig wäre, sie auch nur beispielsweise anzuführen, und in Wien, selbst aus der jüngsten Zeit, Restaurationen genug vorliegen, welche Einsicht in die Ursachen ihres Mißlingens geben und die Mittel zur Abhülfe jedem Unbefangenen sehr nahe legen; man erinnere sich nur der Restaurationsarbeiten im Innern der Burg, des Pfeiler-Anstriches im Innern der Stefanskirche, u. a. m. Nichtsdestoweniger ist es schon als ein bedeutender Fortschritt anzuerkennen, daß man sich um alte Bauten, ihre Wiederherstellung u. s. w. bekümmert und nicht mehr interesselos an denselben vorübergeht. Es ist, wenn nicht Alles, so doch Manches geschehen, daß in den Kronländern Konservatoren bestellt wurden, die über die Erhaltung derselben wachen, und die Centralbehörden in Wien von Allem in Kenntniß setzen können, was Kunst und Alterthum oder vielmehr die Kunst im Alterthume betrifft. Am meisten wird aber nicht dadurch gewirkt, daß man bloß negativ vorgeht, Schäden abwehrt, schlechte Vorgänge verhindert, sondern etwas Positives, d. h. eine gelungene Restauration an einem großen vor Aller Augen liegenden Objekte vollführt. Deßwegen verdient und erhält auch die Restauration am Stefansdome so allgemeine Anerkennung und lenkt den Geist und die Augen einer Masse gebildeter Männer auf dieses Monument, die früher, ohne an die Nothwendigkeit weitgreifender Restaurationsarbeiten zu denken, an diesem Dome vorübergegangen sind, — Restaurationsarbeiten, die eigentlich über den engen Begriff dessen, was man eine Restaurationsarbeit nennt, weit hinausschreiten. Denn in Wahrheit handelte es sich nicht bloß um eine Restauration, sondern mehr noch um einen Neubau. Es war nämlich von den vier Ziergiebeln an der Südseite des Domes Einer zu restauriren, und die andern ganz neu aufzubauen, allerdings im Geiste und in der Richtung des Styles, welchen der Dom seinem größten Theile nach repräsentirt. Das Verdienst in dieser Sache gebührt ebenso sehr dem Architekten Fr. Leopold Ernst als der Stadt-Gemeinde, d. h. dem Gemeinderathe und seinen Vorständen.

Wir können das Verdienst der Gemeinde nicht gering anschlagen; an dem Vorgehen derselben dürfte sich manche ein belehrendes Muster nehmen. Es ist zwar durch Einzelne — Private und Korporationen — manches geschehen, wodurch der Gemeinde unter die Arme gegriffen wurde (durch den Fürsten Liechtenstein, den österreichischen Kunstverein u. a. m.); was aber durch diese erreicht wurde, die Beträge aber, welche auf diesem Wege zuflossen, sind im Verhältniß zu dem, was die Gemeinde leistete, so unbedeutend, daß man in Wahrheit das ganze Verdienst der Gemeinde zuschreiben muß, umsomehr, als sie, wie der Erfolg zeigt, mit Takt und Umsicht zu Werke gegangen ist. Nach Einer Seite hin wird ein Verzeichniß der eingegangenen Beiträge sehr lehrreich sein, weil es sich klar zeigen wird, bis zu welchem Grade die Opferwilligkeit bei Jenen geht, welche ihrer Stellung oder ihren Tendenzen nach vorzugsweise berufen wären, die christliche Kunst zu fördern. Um das Verdienst der Gemeinde vollständig zu würdigen, muß man sich erinnern, welch' ungeheure Geldopfer sie in Folge der Revolutionswirren, der großen Militaireinquartirungen, des großen Nationalanlehens, der erhöhten Steuern u. s. f. zu bringen hatte, daß sie dabei mehrere größere Brückenbauten vornahm, und für Verbesserung der Schulen in früheren Zeiten unerhörte Summen verausgabte.

In Folge einer Art von Konkurse, welcher im verflossenen Jahre vorgenommen wurde, übertrug man die Leitung der ganzen Angelegenheit dem Architekten Leop. Ernst. Er hat sich, wie wenige Andere, seit einer Reihe von Jahren mit dem Studium der gothischen Kunst und der gothischen Baudenkmale Oesterreichs beschäftigt, war auch daher mehr, als viele Andere vorzugsweise zu einer Arbeit berufen, die nicht blos an und für sich, sondern auch ihrer Konsequenzen wegen — die Frage der Restauration des ganzen Domes tritt bei dem Gelingen des Giebelbaues mit ihrem ganzen Gewichte in den Vordergrund — bedeutend ist. Es ist mit der Gothik — wie mich dünkt, — eine eigene Sache. Wer sich ihr nicht ganz hingiebt, wird sie als Künstler auch nicht ganz durchdringen. Es giebt höchst geistvolle, geniale Künstler, die sich in jedem Style versuchen zu können glauben; aber es bleibt immer bei solchen gothischen Versuchen ein Mangel übrig, den nur die genialste Kraft zu beseitigen im Stande ist. Berlin hat mehr als Ein Beispiel, das deutlich genug zeigt, welche Gränze jeder künstlerischen Kraft auf diesem Gebiete gesteckt ist. In Oesterreich versuchen sich sehr viele in der Gothik; die Zahl dieser ist bei uns so groß, wie „Draußen im Reiche" — und die derer ist sehr klein, hüben und drüben, deren wahres und echtes Glaubensbekenntniß die Gothik ist. Zu dieser kleinen Schaar gehört L. Ernst.

Die Giebel, 9° hoch, 5° breit, sind in dem sogenannten Margarethen-Sandstein ausgeführt, und zwar die Steinmetzarbeit von den Steinmetzen Prantner, Hauser und Wasserburger, das Ornamentale von den Bildhauern Dietrich und Schönthaler, die Figuren von dem Bildhauer Melnitzky. Die Figuren stellen den h. Stephan, den h. Leopold (den Landespatron) und die Heiligen Kaspar und Andreas vor, mit Rücksicht auf die Namenspatrone der vorzüglichsten Beförderer des Baues, des Bürgermeisters Dr. Kaspar Ritter von Seiler, und des Vicebürgermeisters, Advokaten Dr. Zelinka.

Der Sandstein wurde nur mit Oel getränkt und erhielt keinen Firniß; die wirklich entsprechende Patina wird ihm die Zeit geben.

Der Bau wurde in enorm kurzer Zeit vollendet. Der Sommer 1853 verfloß mit Ausnahme des bestehenden alten Giebels, der Herstellung der Werkpläne, der Vorbereitungen aller Art.

Im Frühjahre 1854 begann der Bau, und nun stehen die Giebel schon frei von jedem Gerüste und lassen nicht bloß in der Ausführung, sondern auch in der Konception einen vollkommen befriedigenden Eindruck zu. Man darf erwarten, daß die Pläne zu den vier Giebeln veröffentlicht werden, und jedem Kunstfreunde speciellere Einsicht in das künstlerische Element der Komposition gegeben wird, als es mit einer bloßen Beschreibung möglich wäre.

Eine Thatsache verdient noch ihrer Seltenheit wegen hervorgehoben zu werden; die Ausführung kostete weniger, als ursprünglich veranschlagt worden war. Die präliminirte Summe betrug 60,000 fl. C.-M.; sie kommt mit der nothwendig gewordenen Restauration eines Fenstertheils auf 50,000 fl. C.-M.

An der Stefanskirche ist schon manches geschehen, was als ein wichtiger Beitrag zur Restauration betrachtet werden kann: die Restauration der Thurmspitze und theilweise des Thurmes selbst, die Reinigung des Riesenthores durch den verstorbenen Architekten Oescher, die Restauration der Savoyen-Liechtenstein-Kapelle durch L. Ernst; in diesem Momente wird durch die Architekten Stache und Ferstel die Barbara-Kapelle restaurirt, um die Räumlichkeiten für die Aufstellung des im D. Kunstblatte schon erwähnten Votivaltares (die im Februar d. J. vor sich gehen soll) vorzubereiten, auch an einigen Basreliefs im Aeußern haben Restaurateure in jüngster Zeit ihre Spuren hinterlassen. Das Bedeutendste und zugleich am meisten Gelungene, was geschah, ist jedenfalls der Ernst'sche Giebelbau.

Wann wird die Zeit kommen, wo von der so dringend nöthigen Restauration des Innern der Kirche und der Nordseite wird gesprochen werden können?

Es ist noch eine andere nicht unwichtige Restauration, über die ich Ihnen werde demnächst berichten können; das ist — die des Schnitzaltares von Zwettl. Er wird demnächst in der Augustinerkirche und zwar nach vollendeter, von der Centralkommission angeordneten Restauration aufgestellt werden und mit ein Zeugniß geben, daß in Oesterreich nach langem Schlummer auch auf diesem Gebiete die Geister erwacht sind, und echte Kunstliebe sich zu regen beginnt.

Zeitung.

E **Berlin.** In nicht gar langer Zeit werden wir den hier neuen und ungewohnten Anblick eines Eck-Erkers an einem Hause haben, welches Baurath Hitzig, und zwar in der belebtesten Gegend der Stadt, (Friedrichs- und Behrenstraßen-Ecke) ausführen wird. Unseres Wissens erfreut sich bis jetzt nur ein einziges Haus auf dem Askanischen Platze dieses sonst von Seiten der Stadtbauordnung verwehrten Schmuckes; es hat aber Se. Maj. der König zur Anlegung des oben erwähnten Ausbaues seine spezielle Erlaubniß ertheilt.

f **Königsberg i. Pr.** Bei den Lehrern an unserer Akademie herrscht große Thätigkeit. Director Rosenfelder malt an einem großen Bilde: „Heinrich Reuß von Plauen beschwört die Söldner Hauptleute, welche dem Hochmeister Ludwig von Erlichshausen die Schlüssel der Marienburg abnehmen wollen, bei ihrer Ritterehre, den Orden, zu dessen Hülfe sie herbeigerufen sind, nicht zu verrathen." — Das Bild wird im Auftrage des hiesigen Kunstvereins ausgeführt und hoffentlich, wenn auch noch nicht ganz vollendet, auf der diesjährigen Ausstellung im Februar u. März erscheinen. Außer den Obengenannten kommen von historischen Personen noch der böhmische Hauptmann Ulrich Czerwenka von Ledecz und Bartholomäus Blume, Bürgermeister von Marienburg, vor.

August Behrendsen malt, ebenfalls im Auftrage des Kunstvereins, eine große componirte Landschaft (Motiv aus den schweizer Alpen). Pietrowski hat eben ein kleineres Bild im französischen Geschmacke vollendet, „Ludwig XV. und die Marquise von Pompadour", welches den östlichen Ausstellungskreis durchwandern wird. — Außerdem sind die Künstler alle sehr mit Vorbereitungen zu dem 600jährigen Jubiläum der Stadt Königsberg beschäftigt, welches in diesem Sommer hier gefeiert werden wird. — Zu Gunsten des Kant-Denkmals, welches bei diesem Jubiläum errichtet werden soll, haben sich neun hiesige Professoren und Schriftsteller zu einem Cyclus von Vorlesungen für Damen und Herren vereinigt, welche im Junkerhofe gehalten werden und sehr besucht sind.

Triest, 23. Dez. Den ausgezeichneten schwedischen Bildhauer Prof. Fogelberg (in Rom ansässig), der von Stockholm kam, wo er der Enthüllungsfeier der von ihm modellirten Statue Carls XIV. beiwohnte, ereilte hier der Tod. Er starb vorgestern an einem Schlagflusse.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst auf Grund der in Nr. 31 abgedruckten Statuten hat ferner

die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag

ihren Beitritt mit **zwei Aktien** erklärt.

Looff. Friedrich Eggers.
Gotha. Berlin.

Uebersicht der Kunstausstellungen im Jahre 1855.

Im Oestlichen Kreise stellen aus:

Königsberg vom 2. Februar an, Ablieferungstermin bis zum 28. Jan.
Stettin vom 1. April an, Ablieferungstermin bis zum 26. März.
Breslau vom 1. Mai an, Ablieferungstermin an den schlesischen K. V. in Breslau bis zum 28. April.

Die übrigen Bestimmungen sind zu finden im vorigen Jahrg. Nr. 43. Beibl.

Im Westlichen Kreise stellen für eingeladene Künstler unter den beibemerkten Schlußterminen und Adressen der Ablieferung aus:

Hannover, 17. Febr., unter Adr. des Hrn. Hofbaumeister Vogell.
Halberstadt, 5. April, unter Adr. des Hrn. Stadtrath Dr. Lucanus.
Halle, 15. Mai, unter Adr. des Hrn. Dr. Weber.
Gotha, 1. Juli, unter Adr. des Hrn. Schulrath Looff.
Kassel, 5. Sept., unter Adr. des Hrn. Buchhändler O. Bertram.

Die Bestimmungen sind abgedruckt in Nr. 46 des vorigen Jahrgangs.

Die Ausstellung in Danzig ist am 15. Dezember vor. Jahres eröffnet worden. Der Catalog zählt 386 Nummern, welche indeß in den nächsten Wochen noch um einige fünfzig steigen dürften.

Briefwechsel.

Wir bitten ganz gehorsamst, Bestellungen auf das Deutsche Kunstblatt, so wie Forderungen einzelner Nummern, nicht, wie so oft geschieht, an die Redaktion, die dergleichen zu berücksichtigen und zu beantworten außer Stande ist, sondern an den Verleger zu richten. Der Name desselben steht am Fuße einer jeden Nummer, wo sich auch die Bemerkung findet, daß Auswärtige bei ihren Buchhandlungen und Postämtern bestellen können.

(Dieser Nummer ist ein Kupferstich beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 2. **Donnerstag, den 11. Januar.** **1853.**

Andreas Schlüter.

(Schluß.)

Auch für die Entfaltung seiner Kenntnisse und Talente in der Architektur wurde dem thätigen Meister nun eine bedeutende Gelegenheit geboten. Nachdem er vorübergehend den Bau des Zeughauses von 1697 bis 1698 geleitet hatte, erhielt er am 2. November 1699 die Bestallung als Schloßbaudirektor mit dem Auftrage, den Umbau und die Verschönerung des Schlosses auszuführen. Er bekam dafür ein Jahrgehalt von 1000 Reichsthalern, jedoch mit der Bedingung, „daß er die erforderte geschickte und taugliche Personen zum Zeichnen, Ausmessen, und was sonsten bei solchem Werke erfordert wird, unterhalten, auch die Materialien für selbige anschaffen sollte." Um sich eine Vorstellung von dem Umfang und der Bedeutung dieser Aufgabe zu machen, muß man eine ungefähre Anschauung von dem damaligen Zustande des Schlosses haben. Es würde uns hier zu weit führen, wollten wir eine Darstellung desselben versuchen. Daher möge die Bemerkung genügen, daß das Schloß nicht allein aus Theilen der verschiedenartigsten äußeren Erscheinung, Stockwerkhöhe, künstlerischer Behandlung bestand, wie man noch jetzt an der Wasserseite und dem inneren Querbau erkennen kann, sondern daß es auch seit längerer Zeit durch Verwahrlosung in den traurigsten Verfall gerathen war. Kurz vor dem Regierungsantritte des großen Kurfürsten heißt es in einer gleichzeitigen Nachricht, die Nicolai mittheilt: „man müsse sich vor den Fremden schämen, die dieses Churfürstliche Residenzschloß sähen." Auch in der folgenden Zeit beschränkten sich zum Theil, „weil es an bauverständigen Leuten fehlte," die Veränderungen am Schlosse bloß auf die nothwendigsten Reparaturen. Bemerkenswerth für die Charakteristik der damaligen Baugeschichte Berlins ist der Umstand, daß der große Kurfürst die Baumeister vorzüglich aus Holland kommen ließ, wie denn namentlich Memmhardt, die rechte Hand jenes Fürsten bei dessen architektonischen Unternehmungen, dorther stammte. Was aber bis gegen Ende des Jahrhunderts am Schlosse wiederhergestellt und neugebaut wurde, diente nur dazu, den conglomeratischen Charakter des Ganzen zu erhöhen. Man wird daher annähernd die Schwierigkeiten der Aufgabe ermessen, welche von Schlüter verlangte, daß er mit möglichster Beibehaltung und Benutzung der alten Theile ein Ganzes von einheitlicher Form und Durchführung herstellen solle. Und zu diesen, in der Natur der Sache liegenden Hindernissen kamen gelegentlich noch manche andere Schwierigkeiten hinzu, aus denen allein sich gewisse kleine Mißstände erklären lassen. So konnte die Haupttreppe des östlichen Flügels nicht in die Mitte gelegt werden, weil die geistreiche Kurfürstin Sophie Charlotte während des Baues nicht aus ihren Zimmern weichen und Nichts davon verlieren wollte.

Betrachtet man, was der treffliche Meister trotz so mancher entgegenstehenden Umstände in kurzer Zeit hervorbrachte, wie er aus einem verworrenen Durcheinander von stylistisch verschiedenen Bautheilen in Kurzem ein Ganzes von imposanten Verhältnissen, kräftiger Ausbildung, wohlberechneter Gliederung und Einheit des künstlerischen Charakters schuf, so dürfen wir unsre volle Bewunderung ihm nicht vorenthalten. Aber seine schöpferischen Ideen gingen noch weiter. Er wollte den unansehnlichen Domplatz (den jetzigen Schloßplatz) völlig umgestalten, ihn ringsum mit Arkaden, gleich denen der Stechbahn, versehen, den bei der breiten Straße liegenden Dom mit einer von vier kleineren Kuppeln umgebenen Hauptkuppel neu aufführen und mit dem Schlosse durch einen Säulengang in Verbindung setzen. Auch in diesem Projekte, welches niemals zur Verwirklichung kam, zeigt sich der geniale Künstler, der stets Harmonie und Totalwirkung im Auge behält. Die Form, welche er nunmehr dem Schlosse gegeben hatte, beruht auf jener ernsteren Behandlung antikisirender Elemente, wie sie die Frührenaissance geübt und wie bereits Nering am Zeughause sie wieder aufgenommen hatte. Schlüter, unter dem Einflusse der verständigen norddeutschen Richtung, deren erste Eindrücke er in den Bauten Danzigs empfangen, deren weitere, durch die niederländischen Architekten eingeführte Verbreitung wir bereits andeuteten, hielt sich von der gleichzeitigen Entartung der italienischen Schulen frei, ohne jedoch die tüchtigen Verhältnisse, die bedeutende Wirkung Bernini'scher Bauten unbeachtet

zu lassen. So kam er zu einem eignen Style, indem er die durch Nering angeschlagene Richtung consequent weiterführte. Die Profile der Gesimse und der anderen vortretenden Glieder sind gut und kräftig gebildet, mit einsichtsvoller Berechnung des Effekts, ohne in Schwulst und plumpe Ueberladung auszuarten. Gebrochene und geschwungene Linien kommen bei ihm nur selten und zwar in untergeordneter Weise an den Fenstergiebeln vor. Im Uebrigen spricht sich in seiner Architektur ein inneres organisches Leben kräftig pulsirend aus, so daß man bei seinem Schlosse denselben Geist spürt, der aus seiner Kurfürstenstatue spricht. So wenig wir in unsrer knappen Skizze uns ausführlich darüber verbreiten können, so mag doch noch kurz darauf hingedeutet werden, wie überraschend schön auch die Anordnung und Ausschmückung der Innenräume, die Anlage der Treppen auf Säulen mit elastisch emporschießenden Bögen, die bildnerische Dekoration der vielen Säle und Gemächer ist. So führte uns der Zufall kürzlich in einen bisher wenig beachteten Saal des Schlosses, dessen Ausbildung zu dem Vollendetsten gehört, was jener stattliche Architekturstyl hervorgebracht hat. Es mag auch kurze Erwähnung finden, daß es in Schlüter's Absicht lag, den ganzen inneren Schloßhof mit korinthischen Säulenarkaden von der Höhe der an den Portalen angebrachten Säulen zu umgeben, wodurch auch dieser Theil eine ganz andere Wirkung bekommen hätte.

Außer diesen Hauptwerken, die allein die ganze Kraft eines Mannes erheischten, förderte der rastlose Künstler auch noch manche andere Arbeiten. So verfertigte er 1702 das Grabmal des Hofgoldschmiedes Männlich in der Nikolaikirche; so führte er in der Marienkirche eine neue marmorne Kanzel aus, für die er durch kühnes Abschneiden des unteren Theiles von einem Pfeiler, den er dann auf vier Säulen stellte, den Platz gewann; so errichtete er 1703 auf Befehl des Königs, welcher den Brunnen zu Freienwalde gebrauchen wollte, in größter Eile für denselben dort ein Haus von Holz, welches von außen und innen gänzlich mit reicher Stukatur nach seiner Erfindung geschmückt war. Außerdem übte er einen nachhaltigen Einfluß auf die Privat-Architektur und die Baugewerbe, indem er theils selbst zu mehreren Wohnhäusern die Pläne entwarf, theils den Bauhandwerkern Zeichnungen und Modelle verfertigte. Wie gänzlich er nur seiner Kunst lebte, mit welcher Uneigennützigkeit er Allen, und besonders strebenden Künstlern half, von welcher fleckenlosen Reinheit sein Privatcharakter war, davon sind uns manche Züge aufbewahrt. In einer Eingabe vom Jahre 1702, die Nicolai gesehen hat, erzählt er, „wie er um des großen Ueberlaufs willen, sich vor der Stadt ein Haus miethen müssen, um in Ruhe inventiren, modelliren und zeichnen zu können; wie er bei allen Werkleuten und Künstlern in ihren Wohnungen ihre Arbeit untersuchen und betreiben und in einem Tage wohl zu 30 bis 40 Personen fahren müsse; dabei habe er seit 1669 als Hofbaumeister noch nichts empfangen, aber von seinem Gehalt als Hofbildhauer 2800 Rthlr. zugesetzt." So bat er auch 1704 in einem andern Gesuch: „er möchte mit der Behandlung der Rechnungen der Künstler und Werkleute verschont werden;" da dieses doch, wie Nicolai hinzusetzt, „bei einem habsüchtigen Baumeister der einträglichste Theil seines Amtes gewesen sein würde."

Eine so ächte, hochbegabte Künstlernatur konnte dem Neide nicht entgehen. Am Hofe lebte als Architekt Johann Friedrich Eosander, Freiherr von Göthe, in Schweden geboren. Dieser Mann sollte der böse Dämon Schlüter's werden. Ein geschickter „Macher," wie man heute sagen würde, der seine Kunst nur als milchgebende Kuh betrachtete, alle Vortheile ohne Skrupel bei der Wahl der Mittel benutzte, gelegentlich sich nicht scheute, Pläne und Zeichnungen Andrer zu entfremden und sich selber anzueignen*), dabei ein schlauer Höfling, der sich eine einflußreiche Partei zu bilden und um seine mißgünstigen Absichten den Mantel scheinheiliger Pflichttreue zu schlagen wußte, kurz ein Mensch, der als „eitel, hämisch und gegen verdiente Künstler neidisch" bezeichnet wird, mußte er wohl mit Scheelsucht auf die Stellung und Bedeutung eines Mannes, wie Schlüter, blicken. Er sann nur auf eine Gelegenheit, diesen zu beseitigen, und der Plan zum Sturze des großen Meisters war bald gemacht. An der Ecke nach der damaligen Hundebrücke, der jetzigen prächtigen Schloßbrücke, stand ein Thurm, der die Wasserkunst und zugleich die Münze enthielt und der Münzthurm genannt wurde. Der König, welcher auf demselben ein Glockenspiel anzubringen wünschte (es ist dasselbe, welches er nachmals der Parochialkirche schenkte), befahl, von den Feinden Schlüter's darin bestärkt, diesen Thurm auf 300 Fuß Höhe emporzuführen und mit dem zu verlängernden Schlosse zu verbinden. Schlüter, der die Mißlichkeit des Unternehmens einsah, machte Gegenvorstellungen. Aber der König verlangte Gehorsam. Schlüter gehorchte. Rasch wurde nun der Bau betrieben; aber die Fundamentirung, welche für eine solche Last nicht hinreichte, gab nach, und in kurzer Zeit traten Risse am Gemäuer zum Vorschein. Nun half keine Vorsicht mehr; der Schaden wurde immer größer, drohender, und im Juni des Jahres 1706 mußte der ganze Thurm abgetragen werden. Schlüters Neider triumphirten. Die Führung des Schloßbaues ward ihm genommen und seinem ärgsten Feinde Eosander übertragen, der seine Schadenfreude so wenig verbergen konnte, daß er den unglücklichen, an seiner Ehre gekränkten Mann im Theatrum Europaeum öffentlich auf's schimpflichste behandelte*).

Schlüter blieb nach dieser unglücklichen Katastrophe in Berlin als Hofbildhauer in Königlichen Diensten und vollendete noch mehrere schöne Werke. Aber die freudige Kraft seines Geistes war auf immer gebrochen. Im J. 1713 ging er nach Rußland, wo ihm Peter der Große die Erbauung vieler Paläste und Häuser auftrug. Doch schon in den ersten Monaten des Jahres 1714 starb er eines zu frühzeitigen Todes. Wir wissen diesen kurzen Lebensabriß des ausgezeichneten Meisters nicht besser zu schließen, als mit den Worten Nicolai's**): „Wenn man bedenket, daß Schlüter in dreyzehn Jahren, von 1694 bis 1706, das weitläuftige Schloß nebst andern Gebäuden gebauet, eine Menge Zeichnungen zu noch mehrern gemacht, daß er, außer den beyden Statuen Kurfürst Friedrich Wilhelms und König Friedrichs I., die er selbst in's Große modelliret, wohl noch zu achtzig Statuen die Modelle gemacht, die vielen Modelle zu halberhobenen Arbeiten, Zierrathen, Trophäen, Decken, Thür- und Kaminstücken ungerechnet; wenn man dazu nimmt, daß er als ein sehr dienstfertiger Mann beständig für andere Künstler, als Bildhauer, Goldschmiede, ja für Tapetenwirker, Tischler u. dgl. Erfindungen, Zeichnungen und Modelle gemacht: so muß man über das ungemein fruchtbare Genie und den unglaublichen Fleiß dieses großen Künstlers erstaunen, der in so kurzer Zeit so viele Werke hat liefern können, die alle den Beyfall der Kenner verdienen, und sein unglückliches Schicksal bedauern, daß er um eines einzigen Fehlers willen so hart gestrafet worden, und wenn es auf seinen hämischen Nebenbuhler angekommen wäre, bey der Nachwelt entweder vergessen, oder als ein tollkühner Kopf verachtet worden wäre. Aber seine unsterblichen Werke, welche Berlin verschönern, stehen da: stille Zeugen wider seiner Zeitgenossen Verläumdung, und unwidersprech-

*) Man vergleiche Nicolai, der darüber mehrere Details beibringt. Selbst gegen seinen königlichen Herrn verging sich Eosander, von Habsucht verblendet, so weit, daß er hundert feine, zur Einrahmung ihm anvertraute Miniaturbilder bei seiner Abreise mitnahm; später wurde er sogar angeschuldigt, wichtige Karten und Zeichnungen aus dem königlichen Kabinet entwendet zu haben.

*) Nicolai, Beschreibung der Königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam. 1779. I. S. 80.

**) Nicolai, Nachricht von Berliner Künstlern 2c. 1786. S. 112.

liche Beweise von den Talenten eines Künstlers der ersten Größe, dem wenige gleich kommen, den noch wenigere übertreffen, und welchem mit Fortgang nachzueifern, nie das Werk eines gemeinen Kopfes seyn wird." **W. L.**

Von der zweiten Wiedergeburt (Renacimiento) *) der edlen Künste in Spanien. **)

I.

Flüchtiger Blick auf das erste Renacimiento.

Die Kunstrevolution, welche sich zu Anfang des XIV. Jahrhunderts mit bewundernswerther Schnelligkeit entwickelte, ist vielfach studirt und Gegenstand schriftstellerischer Arbeiten über Kunstgeschichte gewesen. Nichtsdestoweniger dürfte es zum besseren Verständniß nachstehender Bemerkungen angemessen sein, hier einen flüchtigen Blick auf jene unter dem Namen des Renacimiento (Renaissance) bekannte Epoche zu werfen. Wir werden auf diese Weise uns den Höhenpunkt vergegenwärtigen, den damals die Meister und ihre Werke erreichten, um diese und jene um so leichter mit den Erscheinungen der Gegenwart vergleichen zu können.

Wahrhaft gewaltig war die Erschütterung, welche die gesammte bürgerliche Gesellschaft in derjenigen Periode, von der wir sprechen, erfaßte. Zahllose Feudal- und Communal-Institutionen stürzten zusammen; die religiöse Begeisterung bemächtigte sich neuer Bestrebungen und der Individualismus trat mit Kraft und Selbstbewußtsein auf und forschte nach Wissen und Weisheit. Es veränderten sich die Staatsverfassungen; man griff in die Rechtszustände; es bildeten sich neue Ideenkreise, Wissenschaften, Schriften und Waffen — kurz Alles wetteiferte, um Neues und Unbekanntes zu entdecken und zu erfinden, und mit den Resultaten die Fülle des menschlichen Wissens zu befruchten. Die Künste konnten von jener allgemeinen Bewegung nicht ausgeschlossen bleiben. Früher waren sie wie Brüder mit der Poesie Hand in Hand gegangen; nach den Dante's folgten die Giotto's, welche eine durchaus neue Weise einführten, den Anfang einer neuen Schule bildeten, eine Epoche der Wiedergeburt schufen.

Rasch durchlief die Malerei die schönste und lichtvollste Bahn, welche wir in der Entwickelungsgeschichte der Welt kennen. Aus der besten Zeit des heidnischen Griechenlands und Roms, wo Außerordentliches geleistet ward, was wir freilich weder kennen, noch nutzbar machen konnten, da es nicht möglich war, jene Werke zu erhalten, besitzen wir keinen Maaßstab zur Beurtheilung des Standpunktes und Werthes der Malerei. Wir müssen aber annehmen, daß es den geschickten Händen, welche den Pinsel führten, nicht an derjenigen Begeisterung gefehlt habe, zu welcher die Vervollkommnung des Idealismus und das religiöse Gefühl das durch Verstand und Wissen geläuterte Talent erhebt. Die Maler der Heidenzeit gelangten nach demjenigen, was die Zeitgenossen schrieben, und was uns in Pompeji an Werken aufbewahrt ist, zu einem bedeutenden Grade der Vollkommenheit; und dennoch sind wir der Ansicht, daß, so werthvoll auch die Arbeiten des Zeuxis und Apelles, unter dem Einfluß einer weisen Kritik und des in Griechenland für die schönen Künste herrschenden Interesses und Verständnisses sein mochten — sie dennoch in allen Beziehungen von demjenigen künstlerischen Prinzipe wesentlich verschieden waren, welches in der Epoche, mit der wir uns hier beschäftigen, herrschte.

Siena, die Hauptstadt und Wiege der Künste des Renacimiento, verscheuchte zuerst die Nebel und öffnete die Pforten dem Lichte. Plötzlich und wie durch Zauber sproßten wundervolle und tief philosophische Meisterwerke auf. Großartige geschichtliche Compositionen, in den Regierungsgebäuden jener Republik ausgeführt, religiöse Motive, auf bewundernswerthe Weise aus dem alten und neuen Testamente geschöpft, bildeten fast ausschließlich die Gegenstände der Malerei; — als ob jene großen Meister sich durchaus nicht mit den Ereignissen des einförmigen bürgerlichen Lebens hätten beschäftigen können, widmete man sich nur ausnahmsweise den Portraits und vernachlässigte die Mythologie vollständig. Mit der Malerei gingen Bildhauerkunst und Architektur gleichen Schritt; sie reichten sich gegenseitig die Hand; die Künstler waren innig verbrüdert; sie waren alle beseelt von religiösem Enthusiasmus und von Ruhmbegierde; sie wetteiferten, ein Jeder in seiner Individualität, ohne durch Manieren oder die Herrschsucht der Akademieen, welche damals noch nicht bestanden, beschränkt zu sein, und hatten keinen sichereren Führer und keinen besseren Stern, als den Fortschritt in der Kunst und ihre Förderung bis zum Erhabenen und Göttlichen.

Nach dem Beispiele von Siena bildeten sich Künstler in Pisa und Florenz, nahgelegene kleine Staaten, ebenfalls mit republikanischer Verfassung, gegenseitig durch politische Gründe verfeindet. Dort entspann sich unter den Jüngern der Kunst ein edler Wetteifer, dahin gerichtet, zur Größe der Vaterstadt durch Ausbildung der Talente und durch Förderung der wissenschaftlichen Bestrebungen beizutragen. Weiter traf der zündende Funke Bologna, theilte sich rechts hin über Perugia nach Rom, eilte zur Linken nach Ferrara und Venedig und berührte noch rückwärts Genua und die Lombardei. So bildete sich die Basis des Renacimiento, welches sich ohne Verzug ganz Europa mittheilte. Von den Malern von Siena, Taddeo Gaddi und Duccio bis zu Rafael und Tizian; von Niccola dem wunderbaren Bildhauer von Pisa bis zu Benvenuto Cellini und Juan von Bologna; von den Baumeistern Arnolfo di Cambio und Orcagna bis zu Bruneleschi und Michel Angelo; vom XIV. Jahrhundert ab endlich bis zum XVI., wurden die mächtigsten, größten und erhabensten Werke geschaffen, welche jemals den menschlichen Geschlechtern geboten sind. Die Architektur hatte damals im Spitzbogenstyle schon bedeutende Fortschritte gemacht, und war bereits im XIV. Jahrhundert ihren Schwestern, der Malerei und Bildhauerkunst, weit vorausgeeilt; sie hatte, so zu sagen, schon die höchste Vollendung in dem religiösen Style berührt; so daß der Ausdruck Renacimiento die Idee bezeichnet, die großartige Architektur der Römer und des Heidenthums wieder zu erwecken (was übrigens in gewisser Hinsicht erst gegen Ende dieses Abschnittes gelang) und man zugestehen muß, daß die Periode des prächtigen Spitzbogenstyls als philosophisch mit dem Renacimiento selbst verbunden zu betrachten ist, und darunter eben nur der Fortschritt und die Vollendung verstanden wird, welche damals die drei freien Künste erstrebten.

So ward jene Umwälzung thatsächlich vollendet, und Künstler und Schriftsteller wetteiferten, um neue Richtungen aufzufinden und sich der Schätze und Meisterwerke des Heidenthums zu bemächtigen,

---

*) Das Original dieses Aufsatzes hat den Ausdruck „Renacimiento" gewählt, welches mit „Wiedergeburt" übersetzt ist, weil die Bezeichnung „Renaissance" zu Verwechselungen geführt haben könnte.

**) Verfasser des obenstehendes Aufsatzes ist der Maler D. José Galofre. In Catalonien geboren, hat er seine Schule in Rom gemacht. Er wird vom Pabste protegirt und steht mit demselben in stetem Verkehr. Für König Albert von Sardinien hat er ein großes historisches Gemälde, und im vergangenen Jahre im Auftrage der Königin von Spanien ein bedeutendes historisches Bild: „Isabella die Katholische vor Granada" ausgeführt, welches viele Anerkennung gefunden hat.

Herr Galofre, Sekretair der Königin, ist ein wissenschaftlich gebildeter, geachteter Mann, und hat Mehreres geschrieben; insbesondere ein Werk gegen die Akademieen der schönen Künste in Spanien, deren Einrichtung und geringe Resultate. Er hat mehrfach Reformen dieser Anstalten in Anregung gebracht. Er kennt Deutschland und dessen Leistungen im Kunstgebiete.

Die Erhaltung schöner Monumente der Baukunst liegt ihm sehr am Herzen, und er ist dafür stets thätig.

von deren Ruhm und Werth sie köstliche Erinnerungen besaßen. Jene studirten die antiquarischen Schätze Roms, deren Ausgrabung und Bewunderung gleichsam Mode ward, diese die lateinischen Classiker, um das aus denselben geschöpfte Wissen den damaligen Kenntnissen anzupassen und mit dem Auserlesensten des Christenthumes sich wieder verjüngen zu lassen. Es war ein für die Künste bewundernswürdiger Antrieb! Damals erhoben sich Tempel und Paläste, geschmückt mit Statuen und Gemälden; Dank den Beförderern der Künste, dem Clerus, den Fürsten, dem Adel und dem Volke! welche sie schützten, aufmunterten und priesen, und welche sämmtlich zu dem Ruhm und dem Glanze der Künste zur Zeit Julius II. und Franz I. wesentlich beigetragen haben.

II.

Von der Periode des Barockstyls und seinen Folgen.

Wie wir angegeben, hatten die drei freien Künste während des XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts, welche die Periode der ersten Wiedergeburt umfassen, solche Wunder, Fortschritte im guten Geschmack und ein so tiefes Verständniß auf dem Gebiete der religiösen Wahrheit, wie des Idealismus und der klassischen Schönheit erweckt, daß der allgemeine Geschmack, welcher am Guten wie am Schlechten ermüdet, eine Erneuerung, eine abweichende Richtung, etwas Frappantes begehrte. Die Künste hatten so eben die Extreme berührt; sie konnten nicht zu den byzantinischen, sogenannten gothischen Jahrhunderten (XI., XII., XIII.) zurückkehren; man mußte also aufs Gerathewohl etwas Neues schaffen. In der That fand man solches; jedoch weder in der Schönheit der Formen, noch in der Erhebung der Motive, sondern in der Uebertreibung und in der kleinlichen, ängstlichen und materiellen Ausführung von Nebendingen und untergeordneten Gegenständen. Die Malerei, Bildhauerkunst und Architektur traten in einen neuen Abschnitt ihrer Geschichte, welcher in der europäischen Kunstsprache den Namen des Barockstyls führt, und in Spanien als Churrigueresco bezeichnet wird; eine Bezeichnung, die Alles in sich begreift, was es an schlechtem Geschmack, Uebertreibung, Lächerlichem und Monströsem in der Kunst giebt.

Diese Epoche ist eben so traurig und verhängnißvoll als unwürdig, und doch ist in Spanien zu keiner Zeit so viel Geld für die Künste verschwendet, als damals, wo dieser Barockstyl herrschte. Kaum wird in Europa und Amerika eine größere Stadt bestehen, und man könnte dies selbst auf viele Punkte in Asien und Afrika übertragen, wo es nicht aus jener Zeit her großartige Kirchen gäbe, angefüllt mit kostbarem Marmor, Lampen in künstlerischer Silberarbeit, vergoldeten Kuppeln, Gemälden, Fresken und kolossalen Statuen — Alles in Ueberfluß und Kostbarkeit — und dennoch ganz geeignet, um dem beschauenden denkenden Künstler wahre Folterqualen zu verursachen. Schmerz und Unwillen erweckt es, eine solche Verschwendung zu betrachten, und zu erwägen, was im Interesse der Kunst hätte gefördert werden können, wenn alle jene Werke, Tempel, Paläste und Monumente, nach vernünftigem Plan, in edlem Styl und mit künstlerischem Geschmack ausgeführt worden wären. Jene verhängnißvolle Strömung erfaßte die ganze Gesellschaft; Trachten, Mobilien, Vergnügungen, Sitten, Literatur; nichts verschonte, alles befleckte sie. Sie wußte, wie die Sündfluth Alles zu ertränken.

Dieser abscheuliche Geschmack begnügte sich nicht damit, seine Herrschaft über Gebäude, Bildsäulen und Gemälde geltend zu machen, welche neu ausgeführt wurden, sondern die Barbarei wagte es, Werke aus der früheren Zeit, welche nach dem XIII. Jahrhundert errichtet waren, zu verstümmeln und niederzureißen. Von allen Städten, welche von diesem Loose betroffen worden, hat Rom am Meisten gelitten. Die größere Zahl seiner byzantinischen Kirchen ward abgetragen, um Tempeln im Barockstyl Platz zu machen. Während 300 der letzteren gegenwärtig dort bestehen, findet man nur noch drei oder vier byzantinische Kirchen und selbst diese nur theilweise erhalten. Von sogenannten gothischen Kirchen giebt es in Rom keine einzige; weil die Anhänger des Barockstyls diese noch mehr haßten als die byzantinischen. Von den Palästen im besseren Geschmack des XV. Jahrhunderts (aus dem XIV. giebt es keine in Rom) hat man kaum den von Bramante und wenige andere retten können; und so muß man, wenn man mittelalterliche Paläste schauen will, nach Florenz, Siena, Pisa, Perugia und Venedig gehen. Aus dem XVI. Jahrhundert findet man dort zahllose; und in Spanien trifft man dergleichen noch in Granada, Toledo, Burgos, schön und prachtvoll aus den Zeiten Carls V. und Philipp II., jedoch zum Theil unvollendet und dem Verfall preisgegeben.

So zerstörend wirkte der Barockstyl auf die schönsten Werke, besonders der Architektur, bis er denn, weil nichts auf der Welt absolut ist, einen Umschwung zum gesunden Menschenverstand bewirkte. Man hielt mit jenem barbarischen Verfahren inne, öffnete die Augen und begann klar zu schauen. Während das XVI. Jahrhundert den Uebergang namentlich in der Architektur bildete, welche einen eigenthümlichen, dem Plateresksyl schuf, zeigten das XVII. und XVIII. Jahrhundert die Verirrungen und Auswüchse, welche die Reaktion vorbereiteten, in ihrem ganzen Umfange.

Gewiß gab es auch zur Zeit des Barockstyls Künstler von ausgezeichneter Begabung, wie Luca Giordano, Borromini und andre. Aber selbst da, wo ihre Werke für sie reden und ihren Werth in der Ausführung oder der überraschenden Schnelligkeit des Schaffens bethätigen, muß man gestehen, daß ihr eignes Genie sie zu Werkzeugen der Uebertreibung machte, und man immer nur bedauern wird, daß in allen Schöpfungen jener Zeit der gesunde Sinn durch Ueberspannung und Ueberschwänglichkeit in Frage gestellt ward.

Jene Periode ist in der Geschichte der Kunst durch eine eigenthümliche Erscheinung bemerkenswerth, welche seit der ägyptischen Civilisation ohne Beispiel dasteht. Weder in dieser noch in der griechischen, weder in der römischen, noch byzantinischen oder gothischen oder in den späteren Phasen der Kunstgeschichte hatten die Regierungen jemals daran gedacht, sich mit dem Gedanken einer künstlerischen Erziehung zu beschäftigen und öffentliche Anstalten zu errichten, in denen die künstlerische Ausbildung nach allgemeinen Grundsätzen, unter Beobachtung genau bestimmter Grenzen und Regeln veranlaßt werden sollte. Es war dies jener Epoche vorbehalten, um, nachdem der Geist und die Poesie der Kunst versiegt, in den Akademieen der schönen Künste, denselben, durch mechanische Handthierung von Neuem herauszupressen. Gewiß gab es in Griechenland auch öffentliche Akademieen, aber es waren Wettkämpfe unter denen, die ihre Studien abgeschlossen hatten, nicht aber Schulen für Anfänger. Es gab Akademieen zur Zeit des ersten Renacimiento, aber es waren Vereinigungen gleichartig gebildeter Individuen, für gleichartige Bestrebungen begeistert, Privatverbindungen, um gemeinschaftlich die menschliche Natur und die Anatomie des menschlichen Körpers zu studiren. Aber in der Periode des Barockstyls glaubten die Regierungen in Europa, daß die freien Künste sich dienstpflichtig in Sold nehmen, mit Compaß und Winkelmaaß abmessen, in Reglements abtheilen, und ihre Vollendung fest und unveränderlich abgrenzen ließen — und deshalb errichteten sie so viele Institute, die so viel beigetragen haben, um dem schlechten Geschmack und dem Barockstyl in die Hände zu arbeiten. Mit ihrem Aufblühen erstarb die wahre Kunst; die Verkehrtheiten des Geschmacks, Manier und geistige Leere wurden systematisch und ansteckend. Jene Akademieen und ihre Reglements sind in neuerer Zeit Gegenstand mannigfacher Meinungsdifferenzen geworden. Wir haben dieselben zuerst in Spanien mit aller Energie und mit den uns zu Gebote stehenden Mitteln und Gründen bekämpft, theils gegen die Anstalten selbst gerichtet, theils gegen Diejenigen, welche dieselben vertreten. Wir bedauern es nicht,

daß wir bei Gelegenheit, wo wir uns der Oeffentlichkeit gegenüber mit dem Standpunkte der Künste in Spanien, mit den vorhandenen Meisterwerken und dem Glanze der spanischen Schule beschäftigten, jene Angriffe in der Hoffnung, dadurch eine neue Wiedergeburt derselben zu beschleunigen, versucht haben.

Allein folgen wir dem Gange der Ereignisse, so werden wir nach und nach zur kritischen Prüfung unserer Aufgabe und des Zweckes vorstehenden Aufsatzes gelangen.

(Fortsetzung und Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert. Auf Befehl Seiner Majestät des Königs aufgenommen und erläutert von W. Salzenberg. Im Anhange des Silentiarius Paulus Beschreibung der heiligen Sophia und des Ambon, metrisch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. C. W. Kortüm. Herausgegeben von dem Königl. Ministerium für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten. Berlin, MDCCCLIV. Verlag von Ernst & Korn. (40 u. XIV Seiten Text u. XXXIX Bildtafeln nebst Titel in Groß-Fol. Der Text auch in Groß-Quart zu XII, 140 und LII Seiten.)

Von **Franz Kugler.**

Für die Erhaltung der Agia Sophia zu Constantinopel, seit sie die luftigen Minarets auf ihren Ecken und die Felslasten auf ihren Seiten, mächtig verstärkte Widerlagen für ihre Riesenkuppel, empfangen hatte, war seit drittehalb Jahrhunderten nichts geschehen. Die Softa's, denen die Sorge für das Gebäude oblag, hatten ihrer Pflicht wenig nachgelebt; die Bleidecken der Gewölbe waren vielfältig beschädigt, Regen und Schnee fanden unbehindert Eingang, Vögel in unzählbaren Schaaren nisteten draußen und drinnen. Eine Anzahl der inneren Stützen war in bedenklichster Weise aus dem Loth gewichen; der ganze Zustand des Gebäudes war dermaßen gefahrdrohend, daß der völlige Untergang in naher Aussicht stand, wenn nicht ein durchgreifender und gründlicher Reparaturbau vorgenommen wurde. Sultan Abdul Medschid gab den Befehl zur Herstellung; in den Jahren 1847 und 1848 wurde diese unter der umsichtigen Leitung des Architekten Fossati ausgeführt. Es war eine Gelegenheit zur technischen und künstlerischen Untersuchung des Wunderbaues, wie sie noch nicht dagewesen und voraussichtlich in sehr langer Zeit nicht wieder zu erwarten war, eine um so wichtigere Gelegenheit, als die Umwandlung des alten Heiligthums zur Moschee jede näher eingehende Durchforschung desselben von christlicher Seite bisher unthunlich gemacht hatte und derselbe Fall nach Vollendung des Reparaturbaues eintreten mußte. Die Gelegenheit wurde auf das Beste benutzt. Der Architekt, Hr. W. Salzenberg (jetzt Baurath bei der preuß. Regierung zu Erfurt), erhielt von dem Könige von Preußen den Auftrag, jene Untersuchung vorzunehmen; die Gerüste, welche das Gebäude erfüllten, machten es möglich, dasselbe überall auf das Genauste zu durchforschen; der die Restauration leitende Meister kam den Wünschen des fremden Kunstgenossen bereitwilligst entgegen. Gleichzeitig waren noch zwei andre, in Moscheen umgewandelte Kirchen Constantinopels im Umbau begriffen; diese konnten in ähnlicher Weise untersucht werden, sowie auch im Uebrigen nichts versäumt wurde, von den sonst noch vorhandenen Resten altchristlicher Architektur in jener ehemaligen Kapitale des östlichen Christenthums Kenntniß zu nehmen. Der Gewinn war eine Fülle von Studien zur Geschichte und Darstellung der byzantinischen Kunst, die fast durchweg völlig Neues und höchst Bedeutendes enthielten. Das in der Ueberschrift genannte Prachtwerk giebt dieselben, in würdigster Ausstattung, in angemessenster Weise und auf wissenschaftlicher Grundlage durchgearbeitet, der Benutzung des Publikums anheim.

Neun und dreißig Tafeln (eine derselben als Zugabe mit außerconstantinopolitanischen Monumenten), theils im ausgeführten Kupferstich, theils im Buntdruck mit Farbe, Gold und Silber, nebst einigen, dem Texte eingereihten Illustrationen enthalten die bildlichen Darstellungen. Alles Architektonische ist nach genauer Vermessung, in bestimmter Darlegung der Construction, in Grundrissen, Aufrissen, Durchschnitten u. s. w. gegeben. Das Dekorative, Ornamentistische, Bildliche ist in einer Weise behandelt, welche dem Beschauer die Eigenthümlichkeiten der feinsten Einzelheiten und der daraus sich ergebenden jeweiligen Geschmacksrichtung gegenwärtig macht. Der erläuternde Text giebt die historischen Notizen über die einzelnen Monumente aus den zuverlässigsten Quellen, setzt mit großer Umsicht die, zum Theil so überaus merkwürdigen constructionellen Verhältnisse auseinander und macht auf das Charakteristische in der Behandlung der künstlerischen Dekorationen aufmerksam. Die Uebersetzung der im Titel genannten Schriften des Silentiarius Paulus, nebst den dazu gehörigen Erläuterungen, bildet eine sehr dankenswerthe Zugabe, indem diese von der ursprünglichen Ausstattung der Sophienkirche ein reiches Bild gewähren. Wir geben dem geneigten Leser eine nähere Uebersicht des Inhaltes, das Einzelne in historisch geordneter Folge; der Gewinn, welchen die kunstgeschichtliche Forschung aus dem Ganzen empfängt, wird sich hiebei anschaulich ergeben; eigenthümliche Beobachtungen werden sich im Einzelnen anknüpfen lassen.

Die byzantinische Architektur, wie die altchristliche überhaupt, verschmähte es nicht, ihre Werke mit den Spolien antiker Monumente auszustatten. Für die Sophienkirche wurde das Prächtigste der Art, zum Theil aus weiter Ferne, zusammengeholt. Aus Ephesus empfing sie acht wundervolle Säulenschäfte von Verde antico, 25½ Fuß hoch; aus Rom, von dem Sonnentempel Aurelians, acht nicht minder werthvolle Schäfte von dunkelrothem thebaischem Porphyr. Diese geben somit merkwürdige Belege für den Glanz und die Technik spätrömischer Architektur; für die Formenbildung haben sie indeß keine weitere Bedeutung, da die mit ihnen verbundenen Kapitäle und Basen byzantinischer Zusatz sind. In künstlerischem Belang ist ein andres Stück der Ausstattung der Sophienkirche von ungleich größerem Werthe: die Bronzethür, welche südwärts in die Vorhalle der Kirche (den Narthex) führt. Sie ist, im Ganzen und in größerer Darstellung des Einzelnen, auf Bl. XIX. enthalten. Die großen Füllungen dieser Thür, mit geschmackvollstem Ranken- und Blattwerke und andern Verzierungen versehen, rühren jedenfalls von einem der später hellenischen Prachtmonumente, ohne Zweifel einem kleinasiatischen, her; es ist dieselbe feine, leichte, in der Detailform schon ein wenig dünne, aber noch höchst graziöse und wohlklingende Arbeit, die wir auch sonst aus der Dekoration asiatisch griechischer Werke aus den letzten Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung kennen. Die Umfassung der Füllungen zeigt dagegen eine mißverstanden byzantinische Nachahmung dieser Formen; sie bildet eine, schon an sich nicht glückliche Vergrößerung des gesammten Apparates, den Dimensionen des Portales, welchem derselbe eingefügt wurde, entsprechend und den gesunkenen Geschmack der Zeit dieser Einfügung bezeichnend. Jene Füllungen sind durchaus ein künstlerisches Unicum, da von solchem Portalschmuck hellenischer Monumente bis jetzt kein erhaltenes Beispiel bekannt war: im Interesse unserer Kunstschulen sprechen wir den sehr dringenden Wunsch aus, daß sie — falls es nicht schon geschehen sein sollte — geformt und in Abgüssen möglichst verbreitet werden mögen. — Einige Stücke spätantiker Kunst, Kapitäle u. dergl., aus Smyrna und Constantinopel, mit hellenischen Nachklängen, sind auf Bl. I. enthalten. Sie

deuten auf die Grundlagen, aus denen sich die byzantinische Formenbildung entwickelte.

Die eigentlich byzantinische Architektur wird zunächst durch ein Paar Denkmäler Constantinopels aus der Mitte des fünften Jahrhunderts bezeichnet: die Säule des Kaisers Marcian, deren Kapitäl gleichfalls auf Bl. I. enthalten ist, und die ehemalige Klosterkirche des Studios (Agios Johannes), Bl. II.—IV. Die letztere ist eine einfache Basilika, mit Gallerieen über den Seitenschiffen. In der Aufnahme ihres Inneren wurde der Verfasser durch feindlichen Glaubenseifer gestört; wir erhalten davon, außer dem allgemeinen Entwurfe, nur die schöne farbige Darstellung ihres höchst geschmackvollen musivisch zusammengesetzten Marmorfußbodens. Dagegen giebt er uns genaue Einzelheiten ihrer Säulenvorhalle, die, gleich dem Kapitäl der Marciansäule, eine brillante Durchführung entartet antiker Formen zeigen. Zu bemerken ist, daß zwischen die Säulen der Halle zwei Thürgerüste eingesetzt sind, ähnlich wie wir solche Einrichtung (eine Mischung ägyptisch barbarisirten Geschmackes mit klassischer Composition) aus syrischen Tempeln der letzten Epoche der antiken Architektur kennen. Eine Einwirkung von dorther wird hiebei wohl anzunehmen sein.

Es folgt das sechste Jahrhundert, und zwar die durch soviel glanzvolle bauliche Unternehmungen ausgezeichnete Regierungsepoche Justinians (527—565). Eins der früheren kirchlichen Gebäude seiner Regierungszeit ist die sogenannte „kleine Sophia", die ehemalige Kirche der Heiligen Sergius und Bacchus, ein Gebäude, welches mit der ungefähr gleichzeitigen und in der Anlage ähnlichen Kirche S. Vitale zu Ravenna das wichtigste Beispiel für den Beginn des complicirten byzantinischen Kuppelbaues ausmacht. Bl. V. bringt uns hievon zum ersten Mal eine gründliche Aufnahme und genaue Details. Die Originalität des Strebens, jene complicirten Bedingungen zu einem Systeme zu einigen, tritt uns hierin anschaulich entgegen; neben der sehr eigenthümlichen Behandlung der Hauptkuppel fällt uns das etwas gedrückte Gesammtverhältniß und der Umstand auf, daß die unteren Säulenstellungen nicht (wie in S. Vitale) durch Bögen verbunden sind, sondern ein, auch an den Pfeilern durchlaufendes horizontales Gebälk tragen, — eine Einrichtung, die offenbar beliebt ward, um in dem Friese dieses Gebälkes den Raum für eine große fortlaufende Inschrift zum Preise Justinians zu gewinnen. Die Formen des Gebälkes sind wiederum entartet antik, mit reichem Schmuck. Die unteren Säulen haben die byzantinisch-rundlichen (schon für den Bogenbau componirten) Kapitäle, die oberen ein corrumpirt ionisches Kapitäl mit hohem Aufsatz für den Bogen, beiderseits mit der Hinzufügung flachen schematischen Blattschmuckes.

Die großartigste Complication des byzantinischen Kuppelsystems, zugleich mit der Absicht, die Längenwirkung der Basiliken-Disposition damit zu verbinden, den Stolz Justinians und das Werk, welchem er wiederholt den größten Aufwand von Kräften und Mitteln zuwandte, bildete bekanntlich die Sophienkirche. Wie sie bei Weitem das wichtigste der bezüglichen Monumente Constantinopels ist und zu dem vorliegenden Unternehmen überhaupt die Veranlassung gab, so ist ihr vor Allem auch die Sorge des Verfassers und der größte Theil seiner Mittheilungen in Text und Bildtafeln zugewandt. Ihre Darstellungen sind auf Bl. VI.—XXXII. enthalten; alle Wünsche zu einer gründlichen Einsicht in die Beschaffenheit dieses Baues und seiner Ausstattung, denen die bisherigen sehr unzureichenden Aufnahmen in keiner Weise genügen konnten, werden hier auf das Vollständigste und Erfreulichste befriedigt. Wie bekannt, fällt die Gründung der Sophienkirche in den Anfang des Jahres 532, ihre erste Weihung in das J. 537, erlitt sie bei dem Erdbeben des J. 558 bedeutende Beschädigungen, namentlich an der Hauptkuppel, und wurde sie bis zum Ende des J. 563, mit Erneuung der Kuppel in einer um 25 Fuß erhöhten Spannung und mit Verstärkung der Widerlagen, hergestellt. Das Allgemeine der architektonischen Composition und der Construction des Gebäudes darf als bekannt vorausgesetzt werden. Die Dimensionen bestimmen sich nach Salzenberg's Messungen auf 241 Fuß (und bis in die Tiefe der Tribuna auf 250 Fuß) innere Länge bei 224 Fuß Breite; der viereckige Mittelraum, dessen vier Eckpfeiler die großen Hauptbögen und über diesen die Haupt-Kuppel tragen, auf 106 Fuß Breite; der Fußkranz der Kuppel auf 100 Fuß lichte Weite, während sie selbst, etwas zurücktretend, mit 104 F. Weite beginnt und zu einer Scheitelhöhe von 179 Fuß über dem Fußboden emporsteigt. Drei Grundrißtafeln (Bl. VI mit dem Grundriß des Erdgeschosses, Bl. VII mit dem des Galleriegeschosses, — diese beiden Blätter, welche zugleich die Risse der Nebengebäude enthalten, doppelt so groß als die übrigen, — Bl. VIII mit dem Grundriß der unteren und oberen gewölbten Dachungen), drei Durchschnitte des Gebäudes (Bl. IX—XI) und drei Aufrisse seines Aeußeren (Bl. XII—XIV) enthalten die genauste Darlegung der reich zusammengesetzten Composition. Alles auf die Construction Bezügliche und zum Theil sehr Eigenthümliche wird von dem Verf. mit Klarheit nachgewiesen, auf diejenigen Veränderungen, welche nach dem Unglück des J. 558 eintraten, hingedeutet, spätere Restauration als solche bezeichnet und namentlich auch Dasjenige, was in jüngeren Zeiten, zumal in der ersten Epoche der türkischen Herrschaft, hinzugefügt ward, von der Betrachtung der ursprünglichen Anlage ausgeschieden. Die letztere tritt hienach in klar verständlicher Weise heraus. Wie dieselbe vor Allem auf Größe, Weite, Freiheit, Helligkeit des inneren Raumes ausging, wie die geniale Kühnheit der Gewölbe-Construction durch die Menge der darin enthaltenen Fensteröffnungen sich wesentlich erhöhte, so tritt uns dies bei der ursprünglichen Anlage besonders auffällig in jenen Fensterwänden entgegen, welche an der Nord- und Südseite unter die großen Hauptbögen des Mittelraumes (über den dortigen Säulen-Arkaden) eingesetzt sind. Sie gestalten sich, über einer Reihe von Flachnischen (die früher zu der falschen Annahme kleiner Ober-Gallerieen an diesen Stellen geführt hatten), zu einer zwiefachen Reihe großer und weiter, zum Theil nur durch Säulen voneinander getrennter Fenster, welche den übrigen räumlichen Dispositionen vortrefflich correspondiren; während sie nachmals, zum festeren Zusammenhalt des Mauerwerks und damit zur größeren Sicherung des ganzen Gebäudes, beträchtlich verengt sind und solchergestalt jetzt eine kleinliche Wirkung hervorbringen. Nichts kommt, auch in dem gegenwärtigen Eindrucke, der Kühnheit der Construction dieses Gebäudes, der majestätisch freien Größe seines inneren Raumes gleich. „Der Dom des Pantheon des Agrippa zu Rom (so sagt der Verf.) hat 130 Fuß Durchmesser, er ruht jedoch auf der Erde; die Sophien-Kuppel hat nur 100 Fuß Durchmesser, aber sie schwebt in der Luft. Im St. Peter zu Rom muß man bis unter die Kuppel vorschreiten, um sie zu schauen, und die Stützflächen betragen die Hälfte des freien Raumes; unter der Eingangspforte der Sophia überschaut man den größten Theil des inneren Raumes sowie der Kuppel mit einem Blick, und die Stützflächen betragen kaum ein Zehntel des freien Raumes."

Der Aufschwung des sechsten Jahrhunderts zu so staunenswerthen constructiven Ergebnissen muß jedenfalls anerkannt werden: — eigentlich künstlerische Erfolge waren damit nicht verbunden. Schon eine klar rhythmische Gliederung des Raumes, die in den Basiliken (zumal in den römischen, mit dem Querschiffbau,) in so maßvoller, ob auch einfacher Weise vorlag, war nicht erstrebt worden; das vielfach an- und ineinandergeschobene Wesen der Kuppeln, Halb-Kuppeln, Nischen, anderer Wölbungen und der durch sie bedingten Grundrißformen des Einzelnen ließ es zu einer derartigen, in sich befriedigten Vollendung der räumlichen Verhältnisse über-

haupt nicht kommen. Statt ihrer ergaben sich, nächst jener imposanten Weite des Hauptraumes, je nach dem bunten, zum Theil sehr unbekümmerten constructionellen Gefüge der Seitenräume, eine Menge phantastisch malerischer Durchblicke aus diesen Seitenräumen und durch dieselben. Noch weniger lag eine organische Gliederung, eine künstlerische Ausgestaltung der durch die Construction gewonnenen Formen irgend in der Absicht der den Bau leitenden Meister oder in den Forderungen ihrer Zeit. Was der Art, z. B. in den unter dem Ansatz der Haupt-Bögen und Wölbungen hinlaufenden Kranzgesimsen, vorkommt, hat das Gepräge einer schon fast verlernten antiken Reminiscenz. Dagegen ist über das gesammte Innere, wie es sich durch die constructiven Bedingnisse ergab, eine unermeßliche Fülle von dekorativer Pracht, in ähnlicher Art wiederum ohne Gleichen, ausgegossen. Auch hievon gewährt uns das Salzenberg'sche Werk die umfassendste Anschauung; sie ist um so mehr eine völlig neue, als diese Dekorationen zum Theil erst bei der jüngst durchgeführten Restauration unter der Tünche, die sie bis dahin bedeckt hatte, wieder hervorgetreten sind.

Als architektonische Glieder ihrem Zwecke nach, aber ebenso einseitig dekorativ behandelt wie die übrige Ausstattung des Innern, sind zunächst die Säulenarkaden (Bl. XV. f.) zu nennen, durch welche sich die Seitenräume und die Gallerieen über diesen gegen den Mittelraum öffnen, und die Säulen und Pfeiler, welche die Gewölbe dieser Räume stützen. Die Schäfte der Säulen sind, wie die schon angeführten Prachtbeispiele, antik, die Kapitäle haben eine rundlich bauchige Form, mit flach aufgelegtem schematischem Blattwerk, oberwärts mit einer nicht mehr verstandenen Reminiscenz der ionischen Volute; oder es sind (für die Gewölbstützen der Gallerie) jene corrumpirt ionischen Kapitäle, wie in SS. Sergius und Bacchus. Die Bögen über den Säulen sind ganz und gar theils mit flachen Blattwerkmustern, theils mit ähnlich musivischer Dekoration erfüllt; drüberhin läuft ein Gesims, welches aus der schon schwachen Reminiscenz des antiken Kranzgesimses entstanden ist. Die Form der Basis beruht auf der attischen Form, aber auch hier ohne eigentliches ästhetisches Verständniß, mit allerlei flachen Zwischengliedern, die zum Theil aus sehr äußerlichem Grunde, zur Ausgleichung der verschiedenartigen Höhe der Säulenschäfte, angewandt sind. Die den Säulenarkaden entsprechenden Wandpilaster wiederholen die Säulenform in einem durchaus dekorativ schematischen Spiele. In diesem gesammten Säulenbau ist statt des Organischen wiederum das Phantastische überwiegend, der Art, daß sich schon hierin die Grundlage jener Geschmacksbildung mit Entschiedenheit kund giebt, welche die Kunst des Islam nachmals so reich entfaltete; auch prägen sich dabei einzelne, für besondre Zwecke und zum Theil wohl später gearbeitete Säulenzierden (Bl. XX.) zu eigen zierlicher Gestaltung aus. — Die Thüren (Bl. XVIII.) haben eine einfach antikisirende Umfassung, in der Gliederung des Profils mit vorherrschendem Rundstabe (wie schon an dem Grabmale Theodorichs zu Ravenna, doch ohne die dortige merkwürdig feine Belebung der Form). Die Fenster (Bl. XVII.), rundbogig gewölbt, sind überall mit einem Marmorgitterwerk ausgesetzt, welches bei den größeren Fenstern durch ein Gerüst von seltsam unkünstlerischer Composition, doch nicht minder schmuckbedeckt, gehalten wird.

Die Wände und die Pfeiler des Inneren sind bis zum Ansatz der Gewölbe mit einem Täfelwerk des kostbarsten farbigen Gesteins in buntem zierlichem Wechsel der Farben und ihrer Schattirungen bekleidet; im Einzelnen, besonders in dem heiligen Raume des Altars, ist dasselbe zu musivischen Mustern zusammengesetzt. Farbige Tafeln (Bl. IX, XXI, XXII) geben von dieser Fülle der Pracht, die sich um so reicher entfaltet, je weniger sie durch bauliche Detailgliederung gebunden ist, eine Anschauung. Alle Wölbungen dagegen und die von den großen Bögen der Nord- und Südseite umschlossenen Fensterwände sind mit Goldmosaik bedeckt, aus dessen Grunde, neben einzelnen figürlichen Darstellungen, die mannigfaltigsten farbigen Muster zur Umsäumung und Füllung der Einzeltheile hervorleuchten. Von der Anordnung dieser Dekoration und von dem Style und der Behandlung der einzelnen Ornamente ist auf vier Tafeln (XXIII—XXVI) eine Fülle von Beispielen, die alles Bezügliche klar machen, enthalten. Die Farben der Ornamente bestehen in kräftigen, ungebrochenen Tönen, denen häufig — was bis jetzt von anderen Monumenten nicht bekannt — auch Silber beigemischt ist; die Formen haben ein strenges Gepräge, zumeist aus einfachsten Elementen zusammengesetzt, mit nur noch geringen Reminiscenzen antiker Motive und eher fast dem Style altägyptischer Ornamentik vergleichbar. Der Charakter steht überall im nächsten Verhältniß zu der phantastischen Majestät des Gesammtbaues; der mannigfach durcheinandergewobene Glanz, der bei der Fülle des Fensterlichtes rings an den Wölbungen aufleuchtet, muß in der fast herben Naivetät dieser Ornamentik einen wirksamen Gegensatz finden.

Wie schon bemerkt, sind diese Dekorationen, soviel davon überhaupt erhalten ist, von der Tünche, welche sie bekleidet hatte, befreit und strahlen wieder im ursprünglichen Glanze. Gleichzeitig wurde auch eine Anzahl figürlicher Mosaikgemälde, zum großen Theil wohlerhalten, aufgedeckt. Der Islam konnte ihre Beibehaltung nicht verstatten; sie wurden indeß nicht etwa zerstört, sondern nur auf's Neue mit einer leichten Tünche bedeckt: „um sie (wie der Sultan selbst sich geäußert haben soll) aufgeklärteren Zeiten zu bewahren." Hr. Salzenberg hat von ihnen, soviel es möglich war, Nachbildungen und Zeichnungen gefertigt und diese in dem vorliegenden Werke theils im farbigen Druck (Bl. XXVII—XXIX), theils in lithographischer Kreidezeichnung (Bl. XXX—XXXII) veröffentlicht; wir empfangen somit in diesen Blättern, deren Darstellungen das Gepräge durchaus charaktervoller Treue tragen, die schätzbarsten Belege für die Entwickelung der byzantinischen monumentalen Malerei, namentlich der Epoche Justinian's. Einiges, leider zu dem Wichtigsten gehörig, fand Hr. Salzenberg bei seiner Ankunft schon durch die erneute Tünche bedeckt; hierüber war er somit nur im Stande, nach empfangenen Mittheilungen kurz zu berichten. Es gehören hiezu insbesondere die Darstellungen in der Halbkuppel der Tribuna, welche als Hauptbild eine Madonna mit dem Kinde enthielten, und die in den Wölbungen, an welche die Tribuna zunächst anstößt. Andrerseits bemerkt Hr. S., daß die mächtige Darstellung im Mittelfelde der Hauptkuppel, Christus als Weltenrichter, überhaupt nicht mehr vorhanden ist. Dagegen sind auf den Pendentifs unter dieser Kuppel die kolossalen Cherubbilder mit der starr ernsten Gewalt im Ausdruck ihrer Köpfe noch erhalten (Bl. XXXI). Ebenso Ansehnliches an den Fensterwänden der Süd- und Nordseite: kirchliche Heilige in jenen Nischengallerieen und Gestalten von Propheten über diesen. In den Resten dieser Prophetenfiguren (Bl. XXX) kündigt sich noch eine bestimmt antike Reminiscenz, verbunden mit einem gewissen schweren Naturalismus, besonders in den Köpfen, an, während in den Heiligen (Bl. XXVIII f.) der speciell byzantinische Typus, doch in einer streng erhabenen Weise und nicht ohne einen eigen begeisterungsvollen Ausdruck, hervortritt. Hieraus, wie auch aus den Formen des Brüstungsornamentes in dem musivischen Grunde hinter den Heiligengestalten, scheint sich, ziemlich bestimmt, zu ergeben, daß diese aus einer späteren Epoche herrühren, als die Propheten. Die musivischen Gemälde an dem großen westlichen Hauptbogen (Bl. XXXII) gehören der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts an (die des östlichen Bogens sogar erst dem vierzehnten). Von denen, welche die Wölbungen der Gallerie (des Gynäceums) schmückten, fanden sich nur noch geringe Reste vor (Bl. XXXI); an einer dieser Wölbungen sind es die Fragmente einer in wundersam großartig architektonischem Sinne componirten Ausgießung des h. Geistes, von welcher der Heraus-

geber auf Bl. XXV (Fig. 1) eine gewiß sehr glückliche Restauration liefert. Ungemein merkwürdig endlich ist das wohlerhaltene Mosaikbild, welches sich in der Vorhalle (dem Narthex) über der Haupt-Eingangsthür befindet (Bl. XXVII). Es stellt in einem, von reichem Ornament umgebenen Halbrund den thronenden Erlöser dar, zu seinen Seiten Medaillons mit den Brustbildern der Maria und des Erzengels Michael, der besonderen Schutzheiligen Justinians, und zu seinen Füßen die knieend hingestreckte Gestalt eines Kaisers in hohem Alter. Hier hat die Formenbildung wiederum etwas Schweres und Derbes, doch nicht ohne eine gewisse Hoheit, zumal in jenen beiden Medaillonbildern, während die Gestalt des Kaisers, bei der schwierigeren Stellung, allerdings schon ein auffälliges künstlerisches Ungeschick bezeugt. Ohne Zweifel gehört auch diese Arbeit noch den von Justinian angeordneten Ausführungen an und ist demnach in der knieenden Figur sein Bildniß zu erkennen; wobei das hohe Alter des Kaisers jedenfalls auf die Restaurationsepoche des Gebäudes und auf dessen zweite Weihung im J. 563, dem achtzigsten Lebensjahre Justinian's, hindeutet. Der Vergleich des Bildes mit der Mosaikdarstellung in S. Vitale zu Ravenna (geweiht 547), welche ihn nebst seinem Hofstaate in jüngeren Jahren darstellt, ist nicht ohne eigenthümliches Interesse.

(Schluß folgt.)

Zeitung.

Berlin. Der Konservator der Kunstdenkmäler, Baurath von Quast, ist zum Geheimen Regierungs-Rath, mit dem Range eines Rathes dritter Klasse, ernannt worden.

Ueber die Concurrenz um die Ausführung des Beuth-Denkmals haben wir noch nachzutragen, daß von den ausgesetzten Preisen der erste von 40 Frd'or an Albert Wolff, der zweite von 30 Frd'or an Schievelbein fiel. Die Künstler, Prof. Fischer, J. Franz, Ch. Möller, G. Willgohs und Müller erhielten Jeder eine Vergütigung von 10 Frd'or.

***Wien.** Ueber Ernst's Giebelbau erhalten Sie bald eine Ergänzung. Der Künstler hielt im Gewerbeverein einen Vortrag darüber und stellte seine Projecte im Kunstvereine aus. Die Januarausstellung desselben ist recht interessant; sie bringt außer den Ernst'schen Sachen Piloty's großes Gemälde (bekannt von der Münchner Ausstellung); dann Bilder von Rahl, Selleny, Böscher, Aigner u. A.

Karlsbad. Bekanntlich haben die Karlsbader Quellen, besonders der Sprudel, die Eigenthümlichkeit, in sie eingetauchte Gegenstände nach einiger Zeit mit einer festen Lage kohlensauren Kalks zu überziehen. Diese Eigenthümlichkeit, bisher nur zu Spielereien benutzt, ist in neuester Zeit Gegenstand interessanter Anwendungsversuche geworden, von denen Proben auch uns vorgelegen haben. Ein hiesiger Apotheker hat durch geeignete Vorrichtungen nicht nur große Platten des Kalksinters erlangt, welche die vorzüglichsten Eigenschaften der lithographischen Steine haben sollen und außerdem für Luxusgegenstände jeder feinen Politur fähig sind, sondern auch Abdrücke von Kameen, Münzen, welche das Original bis in die zartesten Nüancen wiedergeben. Daß in letzterem Felde die Uebersinterung sogar der Galvanoplastik erfolgreiche Concurrenz würde machen können, beweisen die Abdrücke von Daguerreotypen, welche, ca. 3 Wochen lang dem Sprudel bei 40 Gr. ausgesetzt, die getreueste Copie selbst des feinsten Gewebes und Portraitzuges wiedergegeben haben, die natürlich an Unvergänglichkeit dem Daguerreotyp noch vorzuziehen ist. Wenn man berechnet, daß die Karlsbader Quellen im Jahre ungefähr 8000 Ctr. festen Sinters liefern, der fast ohne Kosten, zum Vortheil der Quellen sogar in obiger Weise zu verwerthen wäre; so wird man die Aussichten bemessen können, die sich an jene Versuche, von denen Proben mit Nächstem im Handel erscheinen werden, knüpfen.

Rom, 23. Dez. Seit man in unserer Zeit angefangen, in der Betrachtung der Kunstwerke der Vorzeit nicht hauptsächlich ein ästhetisches Wohlgefallen, sondern außer den auf flacher Hand liegenden symbolischen und typischen Beziehungen derselben auch ihren tiefern innern Verband zu suchen, sind besonders die aus der urchristlichen Zeit in den römischen Catacomben noch übrigen für das religiöse Verständniß mit Recht der Gegenstand ganz besondrer Aufmerksamkeit geworden. Da hier noch manches Neue entdeckt werden kann, so ist man um so rühriger beim Ausgraben. Außer dem Ihnen schon bekannten Funde in dem der Propaganda gehörigen Besitzthum Coazo vor Porta Pia ward in dieser Woche noch ein sehr merkwürdiger in den sog. Catacomben des Calixtus zwischen der appischen und ardeatinischen Straße gemacht. Es sind dies Frescomalereien auf Stuck aus dem 2ten Jahrhundert mit der Darstellung von Scenen, welche nicht wie sonst, der Geschichte des alten oder neuen Testaments entnommen sind, sondern den Andeutungen in verschiedenen Schriften des apostolischen Zeitalters. So war mir darunter besonders eine auf die Visionen im Hirten des Herma's bezügliche Darstellung merkwürdig, welche ein Seitenstück in den Catacomben Neapels hat. Ein hier lebender preußischer Gelehrter wird nächstens bei der Veröffentlichung seiner Ausgabe der wichtigsten Schriftsteller der apostolischen Zeit weitere Auskunft darüber geben. (B. Z.)

(Dieser Nummer ist Nr. 1 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. inkl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 3. **Donnerstag, den 18. Januar.** **1855.**

Der Rathhausbau von Hamburg.

Es ist bereits über den Rathhausbau in Hamburg schon so viel gesagt und geschrieben worden, daß es nun bald an der Zeit sein dürfte, will man die Stimme der Oeffentlichkeit beachten, das Wesentliche hiervon zusammenzustellen.

Die klarsten Ansichten haben sich am meisten da kundgegeben, wo die Sache von ihrem objectiven Standpunkte aus betrachtet werden; weniger da, wo die Absicht durchleuchtet, einen besonderen Plan hervorzuheben. — Das Wichtigste der Bemerkungen, und was bei Beurtheilung der Pläne maßgebend sein dürfte, läßt sich in folgende drei Punkte fassen:

Erstens, daß die Basis zu einem guten Werk ein wohlgeordneter Grundplan sei, so wie, daß diejenigen Pläne, die das aufgestellte Programm zu einem organischen Ganzen verwirklicht haben und den darin ausgesprochenen Bedingungen auf die für den Bau zweckdienlichste Weise am nächsten gekommen sind, die erste Berücksichtigung verdienen.

Zweitens, daß der Aufriß oder die Formweise, in welche sich das Ganze kleidet, aus den Verhältnissen der Zeit, mit Rücksicht auf den gegebenen Platz und nach Maßgabe der im Programm ausgesprochenen Bausumme sich entwickelt habe.

Drittens, daß man sich nicht verleiten lassen möge, durch eine schöne Zeichnung die ursprünglichen Bedingungen zu vergessen.

In diesen drei Sätzen liegt ein so kräftiger Sinn, daß es zu wünschen wäre, daß nach ihnen gehandelt werden möge, und demnach nur diejenigen Pläne beachtet würden, die im Allgemeinen diesen drei Punkten entsprechen; denn was hilft alles Liebäugeln mit einer Sache, in welcher der Grundzweck verfehlt ist.

Die schwärmerischen, phantastischen, überschwänglichen Künstler und ihre Anbeter werden sich zwar durch diese strenge Maßnahme verwundet sehen, allein dieses ist nur ein vorübergehendes Uebel, während die Wunde, die sich Hamburg schlagen würde, wenn es von einer solchen Ueberschwänglichkeit sich hinreißen ließe, ewig bleiben würde. Darum Ruhe und Besonnenheit in der Wahl bei diesem Gegenstande; denn er ist vielleicht von größerer Wichtigkeit, als man sich jetzt denkt. Es kommt nicht alle Tage vor, daß ein Bau von solcher Bedeutung zur Lebensfrage der Kunst erhoben wird. Ist darum die Wahl eine glückliche, so kann sich Hamburg für alle Zeiten des Moments erfreuen, in der Erkenntniß der Wahrheit ein Vorbild geworden zu sein.

Hat man sich zu der Auswahl der Pläne ein solches Ziel gesteckt, und bekennt man sich am Schlusse desselben, daß von den erwählten Plänen dennoch keiner vollständig den Wünschen entspricht, so hat man ja das Recht, sich mit dem betreffenden Architekten in Rücksprache zu setzen und ihn aufzufordern, das noch weiter Gewünschte an seinem Plane in Betracht zu ziehen, und die Möglichkeit einer Realisirung desselben anzustreben.

Wie Manchem mag zum Theil nicht selbst der Wunsch gekommen sein, Verschiedenes an seinem Plane nochmals durchzuarbeiten? Wie Vieles reift erst dann, wenn der Künstler am Schlusse seines Werkes steht; er wird wohl eben so gern dem Wunsche einer Behörde entgegen kommen, mit ihr gemeinschaftlich die Lösung der Aufgabe zu berathen. So lange ein Plan in seiner Hauptdisposition unverrückt bleiben kann, und die gewünschten Veränderungen sich nur auf Einzelnheiten, auf harmonische Bedingungen u. s. w. beschränken, so findet kein Umsturz des Gedankens statt, sondern es wird nur die vollkommenere Aussprache desselben erzielt. Ist aber die Hauptdisposition eines Planes und der Character des Gebäudes vollständig verfehlt, dann nützt es nichts, fernere Wünsche daran zu knüpfen.

Da sich ein hoher Senat von der Verpflichtung frei gehalten hat, nach einem der gekrönten Pläne bestimmt bauen zu müssen, so steht ihm von selbst jede Unterhandlung mit dem betreffenden Künstler frei, um sich über die weitere Bearbeitung des gewählten Planes zu berathen. Nur auf diesem Wege allein wird man zu einem glücklichen Endziel gelangen.

Referent erlaubt sich nun, die maßgebenden drei Punkte näher

zu beleuchten und die Wirkung der ausgestellten Pläne hierbei in Betracht zu ziehen.

ad 1. Ein guter Grundplan ist die Hauptsache bei einem jeden architektonischen Werk; der klare Gedanke des ganzen Werkes muß sich darin aussprechen und aus ihm muß sich der Bau organisch entwickeln. Der Grundplan ist auch insofern maßgebend, als man sich über den Werth desselben sehr bald verständigen kann, weil in ihm das Resultat nach gegebenen Faktoren leicht zu erfassen ist, während ein Aufriß, es mögen die Formen daran recht oder unrecht sein, immer seine Vertreter, wie seine Gegner finden wird.

ad 2. Der Aufriß, aus dem Grundplane herverwachsend, kann mit wenigen Modificationen in verschiedenen Stylarten aus dem gleichen Grundriß sich entwickeln, er kann in seiner Massenvertheilung wie in seinen Einzelnheiten mehr oder weniger befriedigen; es ist sich nun vorerst darüber zu verständigen, welcher Styl dem Character unserer Zeit und dessen, was sie anstrebt, am entsprechendsten ist. Zugleich lehrt die Erfahrung, daß ein Plan nur in Berücksichtigung auf seine Umgebung richtig beurtheilt werden kann, denn das gleiche Werk, das, wenn es an seinem Platze steht, gefällt, kann, unter andere Verhältnisse gebracht, sehr störend sein und seinen besonderen Werth verlieren. Es ist daher nothwendig, ein architektonisches Werk so zu disponiren, daß es als ein aus Zeit und Verhältnissen hervorgegangenes Ganze dasteht. In Berücksichtigung dessen hat man im betreffenden Falle den Ausdruck von Hamburg, und zunächst die Umgebung des zu erbauenden Rathhauses in Betracht zu ziehen, um letzteres mit der Physiognomie und dem Character der Stadt und ihrer Bewohner in Harmonie zu setzen. Um so mehr hat man gerade bei diesem Gebäude hierauf zu sehen, als es die Repräsentation des Bürgerthums zum Ausdruck zu bringen hat.

Betrachtet man nun die moderne Stadt, (denn die alte kommt hier weniger in Betracht, da sie kein eigentlich architektonisches Gepräge hat,) so erkennt man ihren Character darin, daß sich Freundlichkeit und Wohnlichkeit mit individuellem Gepräge in den meisten neuen Bauten ausdrückt, in einer Mischung von Formen, die zunächst der romanisch-byzantinischen Stylweise entlehnt sind, und die sich durch die Einflüsse der neueren Zeit zu ihren Verhältnissen accomodirten. In einzelnen öffentlichen Bauten, z. B. im Postgebäude, ist dieser Styl auf eine kernhafte Weise vertreten. Wir sehen auch einige gothische Häuser, die sich jedoch keinen besonderen Beifall erworben haben, ferner einzelne Restaurationen in diesem Styl an Kirchen, so wie die im Werk begriffene Nicolaikirche, eine protestantische Kirche auf katholischer Grundlage. — Characterzüge, die an die Renaissance erinnern, sind nur wenige vorhanden, weil dieser Styl nur durch ein ungeheures Aufgebot von Mitteln zu einer besonderen Wirkung zu bringen ist.

Nun fragt es sich nach dieser Umschau, wem soll man das Wort reden, welche Formen sollen bei dem Rathhausbau maßgebend sein? — Der hohe Senat hat keinen besonderen Styl für dieses Project vorgeschrieben, ein jeder konnte zum Ausdruck gelangen, und so haben wir denn auch das Verschiedenste zu Gesicht erhalten, und eben so verschiedene Meinungen wurden zu Tage gerufen.

Das meist erschallende Wort, das sich zu erkennen giebt, sagt: deutsch soll das Werk sein! — Wer sollte diesem Rufe nicht beistimmen? Aber es fragt sich nun, was ist deutsch? Ist es vielleicht der gothische Styl, der sich über alle christliche Länder gleich mächtig ausgebreitet hat und dessen Ursprung sich nicht auf eine Provinz zurückführen läßt, sondern der nur in der excentrisch christlichen Aufwallung, die längst vorüber ist, seine Heimath hat? Der Styl kann es nicht sein.

Deutsch ist nach meinem Sinn, die Erkenntniß einer Wahrheit zur Geltung zu bringen, ihr in unserm Herzen Platz zu geben, unberücksichtigt, woher sie auch kommen mag. Soll das Ringen von Jahrhunderten ein vergebliches gewesen sein, sollen wir einen Schleier über diese Zeiten ziehen, die muthig durchkämpft werden mußten, um die unsrige auf eine neue Basis zu stellen? Es wäre dies ein mächtiger Verstoß gegen den Lauf der Geschichte; oder man müßte abläugnen, daß die Bauwerke den Charakter ihrer Zeiten tragen und sie nur als zufällige Launen betrachten. Wer wird es läugnen, daß ein gothischer Dom, der von Jahrhunderten herüber zu uns spricht, ein schönes großes Werk ist? Doch nicht lange hat sich dieser Styl in seinem Ernst erhalten, er ist nach und nach durch sich selbst zu Grund gegangen. Ein Styl aber, der lebensfähig für uns sein soll, darf nicht in seinen Abwegen uns schon vor Augen liegen; darum kann nur ein solcher für uns bedeutend werden, der auf einer gesetzlichen Basis ruht, auf welcher weitergehend wir noch eine Blüthe zu erringen haben.

Der exclusive ideale Aufschwung einer gothischen Zeit ist für uns vorüber; Eisenbahnen und Telegraphen sind die Brücken für eine zukünftige Zeit, die ihren Ausdruck darin zu geben hat, das Reale zu idealisiren, nicht aber Ideale zu realisiren. Da wir aber dem Ausdruck einer zukünftigen Zeit nicht vorgreifen können, so halten wir uns an die bestimmte Realität und fassen diese vom praktischesten Standpunkte auf; schöner kann es dann immer werden.

Die Form, die sich am zweckmäßigsten erweist, soll unsere Richtschnur werden. Die Façade nun, in welcher die realen Bedürfnisse des Hauses am ungezwungensten erfüllt sind, ist die praktischste, und ist sie hierbei in schöne Verhältnisse geordnet und in gutem Material ausgeführt, die wirkungsvollste. Die Träger der Schönheit sollen wir nicht außer uns suchen, sondern als bedingte Nothwendigkeiten aus dem Werke hervorgehen lassen.

Wer wird heut zu Tage unnöthige hohe Dächer machen, oder gar Mansarden aufsetzen. Verlangt sie ein besonderer Styl, so ist es ein Zwang gegen unsere gesunde Vernunft, einen solchen Styl zu wählen. Wozu diese Last und dieses unnöthige Material, das anderswo besser zu verwenden ist? Hat die Bauwissenschaft keine Fortschritte gemacht und stehen uns jetzt nicht Materialien zu Gebote, die die Alten nicht in ihr Bereich ziehen konnten? — In vorliegendem Falle ist es am vernünftigsten, in Eisen construirte, mit Metall abgedeckte Pultdächer anzuwenden und das Wasser, statt nach allen Seiten hin, den Höfen zuzuführen. Indem die Wirkung des Gebäudes hierdurch erhöht wird, gewinnt man zugleich verwendbare Räume, welche man nicht erst nöthig hat, durch Dachgauben zu beleuchten; man hat hierbei weniger Feuersgefahr zu befürchten und die Ausgaben sind geringer. Ehre der Sache, wo sie am Platze war, lassen wir auch der Jugend ihre Schwärmerei. Indem wir das Wahre fördern, wenn wir verkanntes Gute zu seiner Berechtigung bringen, werden wir deutsch sein.

Blicken wir in die Geschichte Deutschlands zurück, so entgeht uns nicht jene Glanzperiode unseres gemeinsamen Vaterlandes, jene Zeit, in welcher ein mächtiger Ernst und eine sichere Realität deutsches Wohl beförderte, wo Handel blühte, und des Sängers Lied die höchste Weihe erhielt, wo Kirchen und Klöster sich aufbauten, das menschliche Wohl zu befördern. Jene urkräftige Zeit, aus deren Stamm die gothische Architektur als ein Ast zu dieser mächtigen Riesenblume sich hinaufschwang, jene Zeit der Blüthe Deutschlands: sie ist die, welche in ihrem Geiste der unsrigen am verwandtesten ist. Diese Zeit bietet uns in ihrer Bauweise einen Kern dar, auf dem wir weiter gehen können, einen Kern, der lebensfähig ist, die Fortschritte der Zeit so wie ihre Gesinnungen aufzunehmen. Ist die Kunst jener Zeit nicht unser Eigenthum, eine Errungenschaft des germanischen Volkes, hat sie sich nicht auf unserm Boden cultivirt? — Die Alten, die sie übten, haben nicht daran gedacht, sie

eine byzantinische oder romanische Kunst zu nennen, nur unsere gelehrte Zeit nennt sie so.

Stützt sich diese Kunst auf das Griechenthum und Römerthum, so sind wir stolz auf diese Ahnen, von denen sie Erbe der großen Eigenschaften jener Zeiten ist, die Ausübung der verschiedenen bildenden Künste nur in gleicher Berechtigung und in gesetzlichem Ebenmaß zu erkennen, während die gothische Architektur die Malerei und Sculptur in jeder Weise beherrscht und sie nur bedingt zu einer Blüthe kommen läßt.

Das große Verdienst aber, das sich diese Kunstperiode insbesondere erworben hat und welches ihr eine große Lebensfähigkeit giebt, ist, daß sie zu der Bewegung in die Breite, dem Charakterzug der Antike, der Baukunst auch die Bewegung nach Oben verliehen hat, wodurch sie die Grundelemente der Baukunst im Allgemeinen in ein gesetzliches Gleichgewicht gebracht hat.

Diese Macht der Bewegung nach Oben hatte die Gothik als ein ausschließliches Princip verfolgt und fanatisch ausgebeutet; wir sind nun berufen, das Gleichgewicht und die gesetzliche Berechtigung dieser beiden Elemente herzustellen.

Seien wir uns dieser schönen Aufgabe bewußt und suchen wir unser Ideal darin, jenes Gleichgewicht zu realisiren. Auf diesem Wege wird die Architektur einen mächtigen Schritt thun und Großes beitragen, unsern gemeinschaftlichen Fortschritt zu fördern.

Die Reformation war einestheils unser Verläufer, aber sie verfiel in den grellen Fehler der Reaktion und erzeugte auf diesem Wege ein anderes Resultat, als wir anzustreben haben. Indem diese Zeit die antike Kunst wieder aufzupflanzen suchte, konnte sie sich aber von dem Vorhergehenden nicht völlig losmachen und so geschah es, daß sie gothische Elemente unwillkührlich mit der antiken Kunst in Verbindung brachte; diese grellen Gegensätze erzeugten in ihren tangirenden Bestrebungen eine Menge schwerfälliger Verkröpfungen, die für die spätere Architektur der vorherrschende Moment wurden, aus welchem sich nach und nach eine völlige Ausgeburt der Kunst, wie es die Rokokozeit beweist, ergab.

Ein Zurücktreten in diese Zeit ist eben so wenig rathsam, wenn auch Manches dafür sprechen könnte und sehr Großartiges in dieser Zeit geleistet wurde. Unbenommen bleibt es uns jedoch, die Fortschritte, die im Allgemeinen dennoch sich ergeben haben, und welche dem Kenner auch unter dem Verwerflichen hervorleuchten, zu unserm Besten aufzunehmen.

Wollen wir nun noch den dritten Punkt beleuchten, den nämlich, daß man wegen einer schönen Zeichnung die ursprüngliche Bedeutung nicht vergessen soll.

Es ist keine Frage, daß eine geometrische Zeichnung nur annähernd den Eindruck eines Gebäudes uns vorführen kann; aus diesem Grunde sind immerhin Perspective von Wichtigkeit, besonders wenn sie vollständig in Wirkung gesetzt sind, um uns die verschiedenen Flächen eines Hauses klar zu machen.

Die Erfahrung lehrt, daß Zeichnungen mit vielen Einzelnheiten und reichem Schmuck in der Wirklichkeit gegen den scheinbaren Effect verlieren, dagegen Zeichnungen, die nur das Wesentliche und Bedeutungsvolle in guten Verhältnissen vorgeführt haben, in der Wirklichkeit gewinnen. Der Grund davon liegt darin, daß das Material bei letzteren zu einer bedeutenderen Geltung kommt und dem einfachen Werk oft einen Zauber verleiht, der mit allem Reichthum von Ornamenten nicht übertroffen werden kann. Die Schönheit ruht in der Harmonie der Gegensätze, die aus dem Charakter des jeweiligen Gegenstandes entspringen.

Nicht was temporär gefällt und an sich auch schön ist, ist immer schön für die Sache, vielmehr ist das Schöne für die Sache nur da, wo das in den Gesammtverhältnissen ruhende Gesetz des Gedankens zur Darstellung gebracht ist.

Wir finden nun aus dem oben Gesagten, daß weder die Gothik noch die Renaissance die geeigneten Stylweisen für unsere Zeit sind, da beide ihr Leben schon vollständig abgeschlossen haben. Beide haben ihren Kreislauf durchgemacht und waren für ihre Zeiten die nothwendigen Ausdrucksweisen.

Unsere Zeit ist eine andere geworden; fortschreitend auf der Vergangenheit hat sie sich ihre eigne Basis gebildet, Bedeutendes kann auf ihr entstehen, wenn sie ihre Macht erst vollständig entwickelt hat. Jeder trage mit Kräften dazu bei in dem Vertrauen auf den Kern der Zeit, und Jeder entschlage sich mit Gewalt der unglücklichen Schwärmerei der Wiederbelebungsversuche abgeschlossener hingeschiedener Zeiten. Bei aller Mühe können wir an dem Todten doch nur einzelne Bewegungen hervorrufen, aber ihn unmöglich mehr zu neuer Lebenskraft erwecken. Zum Studium wird er uns ewig dienen und mit Recht.

Wer einen Meister studiren will und seine Selbständigkeit bewahren, der fange nicht bei seinen letzten Werken an, sondern studire seine Jugendwerke. So wollen auch wir zu der jungfräulichen Zeit der deutschen Kunst zurückkehren, und nach einem Verlauf von mehr denn 600 Jahren, nachdem ihre Kraft nur von einer Seite angestrebt, schon die mächtigste Blume trieb, sie nun in vollständiger gesetzlicher Weise erfassen und unsere weitere Erkenntniß daran knüpfen, und jene Baukunst, die uns die Freiheit der Bewegung gab, nennen wir sie die vorgothische oder die romanisch-byzantinische, zu unsrer Basis nehmen. Hoffen wir, daß das Leben, welches sie bereits schon gewonnen hat und das sich bewußt oder unbewußt in den meisten Privat- und einzelnen öffentlichen Bauten Hamburgs Bahn gebrochen hat, durch ein großes öffentliches Werk zu höherem Bewußtsein kommt, und so möge denn ein gesunder Sinn, den ich Hamburg zutraue, den gordischen Knoten glücklich durchschneiden.

München. **Ludwig Lange.**

Von der zweiten Wiedergeburt (Renacimiento) der edlen Künste in Spanien.

(Fortsetzung und Schluß.)

III.

Von wo ab die jetzige europäische Wiedergeburt der Künste beginnt; der Anstoß dazu und ihr weiterer Verlauf.

Italien, der glänzende Mittelpunkt der christlichen Civilisation; Italien, welches in Wissenschaften und Künsten, in Waffen und Schriften die ausgezeichnetesten Männer der Welt besessen; Italien, welches, wie wir oben gesehen, den Ruhm geltend gemacht hat, die erste Wiedergeburt der freien Künste durchgeführt zu haben, hat zur zweiten die Initiative nicht gegeben; Italien empfindet nicht allein nicht die Genugthuung, jene zweite Wiedergeburt aus seinem Schooße gefördert zu sehen, sondern ist in einen tiefen und todtenähnlichen Schlaf versunken, herbeigeführt durch die politischen Verhältnisse, welche dies Land umfangen halten.

Nichts desto weniger hat es nicht aufgehört, Vorzüge und Talente zu besitzen, welche zu den bedeutendsten der Erde gehören. Der poetische Genius, die Einbildungskraft, die angeborene Poesie seiner Bewohner, Bewunderer alles Schönen, die Begeisterung für die Vergangenheit, eine große Geschichte, ruhmreiche Traditionen, herrliche Hoffnungen, alte Denkmäler und die Meisterwerke der ersten Wiedergeburt, vor Augen ein bezaubernd schönes Land, ein angenehmes Klima, eine wohlklingende Sprache, ein vollendet schönes Ideal, in Berührung mit der sinnlichen Auffassung, fehlt es nicht an einflußreichen Motiven, um unter seinen Söhnen Gelehrte, Künstler und Dichter zählen zu können, welche im Stande wären, ihr Vaterland auf den Gipfel des Glanzes und Ruhmes zu erheben.

Ohne Zweifel hat die große Erschütterung, welche von Frankreich, seiner Revolution, seinem Kaiserreich ausgehend, die ganze Welt berührte, auf die Künste wesentlich vortheilhaft eingewirkt, nicht durch die ersten und unmittelbaren Resultate zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts, sondern durch dasjenige, was uns die Gegenwart bietet, und worauf wir eben zurückzukommen beabsichtigen.

In der That haben Napoleons Größe, seine Siege und Eroberungen einen Vergleich mit den Heldenthaten der Römer und Griechen nicht zu scheuen. Wie sich die Erfolge beider Epochen ähnlich waren, so trugen auch die Werke auf dem forum Romanum und denjenigen von Herkulanum oder Pompeji durch ihre Schönheit und Einfachheit wesentlich dazu bei, den Sinn für das Klassische zu wecken und einen Angriff gegen den, bereits im Untergang begriffenen Barockstyl, welcher in der Kunstgeschichte so trostlose Spuren zurückgelassen hatte, zu unternehmen.

Unter dem Anschauen der Trümmer und Ueberbleibsel des alten Roms nahm die Bewunderung für jene Prachtwerke, welche zu Vorbildern gedient hat, mehr und mehr überhand. Mit Begeisterung studirte man die griechischen Tempel mit den atheniensischen Bildhauerarbeiten, welche die geräumigen italienischen Museen besitzen. Auf dem Vendôme-Platz in Paris richtete man eine Trajanssäule auf, einen Triumphbogen Constantins erbaute man vor den eliséeischen Feldern, die Magdalenenkirche erhielt die Gestalt des Parthenon und Alles von den Meubeln bis zu den Trachten der Frauen, wählte seine Vorbilder unter den Statuen, Sarkophagen, Candelabern und pompejanischen Fresken und bemühte sich auf diese Weise, die Gemächer der Wohlhabenden und die Paläste der Fürsten zu schmücken. So entstand eine fanatische Vorliebe für das klassische Heidenthum und die Schule, welche man die klassische nannte. Ward diese in Malerei und Bildhauerkunst zur Leidenschaft und Mode, so ahmte die Architektur noch auf charakteristischere Weise diejenige des Heidenthums nach, und man hatte nur Sinn für Vignolas fünf Säulenordnungen. Und von hier ab datirt der Anfang der „einzigen Schönheit", welche in der Theorie oder Praxis der Künste so verhängnißvolle Resultate herbeigeführt, und worüber wir bereits bei einer anderen Gelegenheit unsere bescheidene Ansicht ausgesprochen haben.

Die Consequenz dieser Kunstrevolution, welche als die klassische bezeichnet wird, die wir lieber die heidnische und estatuaria (von Bildsäule oder Bildhauerarbeit entlehnt) nennen würden, war eine neue Reaktion, welche eine neue gründlichere und sicherere Bahn als die vorhergehende eröffnete. Dieser Ruhm gebührt Deutschland. Preußische und baverische Künstler wurden die wahren siegreichen Gründer der neuen Wiedergeburt der Kunst in Europa.

In der That, jene Künstler, erfüllt von einer entschiedenen Selbstverläugnung, und von ihrer wichtigen Aufgabe, der Civilisation und der Gesellschaft gegenüber, frei von jedem Privatinteresse, und selbst mit Spott von ihren Gegnern behandelt, gewahrten Licht inmitten dieses Chaos und strebten dahin, den guten Geschmack und Kunstsinn von Grund aus herzustellen und auszubilden.

Das war der Ursprung der Restauration des ersten Renacimiento, welches in glücklicheren Zeiten die Kunst bis zum Grenzpunkt des menschlichen Verstandes entfernt hatte. Sie suchten die Quellen, und studirten sie in den Gemälden Giotto's in Assisi, Buffalmaco's in Pisa, Duccio's und Simon Memmi's in Siena und in den Werken von Beato Angelica und Luca Signorelli in Orvieto. Sie setzten ihre Wanderung nach Florenz, Ferrara und Perugia fort, und befanden sich auf dem Wege, welcher den großen Raphael zu den Fresken des Vatikan geführt hatte. Dasselbe thaten sie mit der Bildhauerkunst und insbesondere mit der Architektur, von der Kathedrale von Florenz bis zu S. Sebastian von Rom, von S. Marco von Venedig bis zur Basilika von Ravenna, von den Kathedralen von Siena, Orvieto und Mailand bis zu S. Clemens, S. Johann und S. Peter von Rom.

Die Deutschen drangen überall ein und durch. Sie studirten alle Meisterwerke der Kunst vom Beginn der byzantinischen Schule bis zum Schluß des Renacimiento; sie ergründeten die Kunst wissenschaftlich und erhoben hoch das Banner der Kunstregeneration. Das geschah zu Anfang des 19. Jahrhunderts bald nach dem Triumphe des Klassicismus.

In dieser zweiten Wiedergeburt traten von Anfang zwei Nebenbuhler nebeneinander auf; die französische Schule, auf Mythologie und Kunstwerke aus dem Heidenthume, und die deutsche, auf Religion und Christenthum gegründet. Diese schloß sich mehr und mehr ab, in dem Verhältniß, in welchem sie erstarkte, mit akademischen Reglements und Zwangs-Unterricht. Die zweite, von dem allgemeinen Unterricht ausgehend, stützte sich auf technische Gewandtheit, Begeisterung und Nachdenken, wie in der Zeit des ersten Renacimiento. Von diesen beiden Schulen hoffte die erstere Alles von den Regeln der Kunst, welche die zweite für ungenügend erklärte, wenn daneben nicht das Studium der Natur und der großen Meisterwerke getrieben und dem Künstler seine Individualität, oder mindestens die Wahl der Schule und Meister überlassen würde.

Von hier aus begann ein heftiger Kampf zwischen diesen beiden Richtungen, dem estatuarischen Klassicismus oder dem mythologischen oder heidnischen, wie man ihn bezeichnen könnte, und dem Purismus, der Schule der Vernunft und des religiösen Bewußtseins.

Le Brun, David, Canova, Camuccini und Benvenuti, die drei Letzten zwar Italiener, aber durch die beiden Ersten angespornt und durch die Freundschaft und Unterstützung des Beherrschers von Italien gehoben, welcher die vorzüglichsten Statuen und Gemälde nach Paris entführte, wurden die Führer des Klassicismus, Overbeck, Cornelius und Kaulbach, die Vorkämpfer des Purismus.

Folgen wir nun der Entwickelung der Thatsachen, ihrer Wirkung und den daraus hervorgehenden Resultaten.

IV.

Werthschätzung der Kunst und Duldsamkeit.

Jener Kampf, von welchem wir sprachen, wirkte sehr vortheilhaft auf die Kunstentwickelung, denn man konnte einem Jeden in seiner charakteristischen Auffassung die ihm gebührende Anerkennung zollen. Wir haben bereits erwähnt, daß die Classiker des Kaiserreiches thatsächlich das Prinzip des Einzig-Schönen (belleza unica) anwandten. Hierzu fügten sie das Einzig-Classische, oder vielmehr sie schlossen alle übrigen Typen der späteren Kunstgeschichte aus, obwohl solche nicht weniger classisch an Werth und Größe waren.

Diese Idee ward von den Akademien, welche sich mit wenigen Abwechselungen im Allgemeinen wie die Abgüsse einer und derselben Form in ganz Europa organisirten, aufgefaßt und durchgeführt. Man strebte danach, zu verbessern, was der Barockismus im guten Geschmack zerstört hatte; man stützte sich in Malerei und Bildhauerkunst mehr und mehr auf griechisch-römische Statuen, und in der Architektur auf die fünf Ordnungen. Um deutlicher zu sein, wollen wir ein Beispiel anführen. Wir nehmen an, daß mehren Künstlern die Aufgabe gestellt ist, einige Ideen, untereinander verschieden, auszuführen; etwa einen Moment aus der gothischen Geschichte, einen andern aus der Familie der Medizeer, und noch andere aus dem alten, dem neuen Testament und aus der Mythologie. Alle arbeiten nach denselben Statuen, mit denselben griechischen Profilen, denselben Marmorfalten und in beliebigem harten und schweren Colorit. Alle diese Künstler sahen die Natur durch ein Prisma, oder vielmehr sie sahen sie nicht, und ihren Werken drücken sie nicht den ihnen zukommenden Charakter auf. Es ist, als ob sie lediglich mythologische Bilder ausführten.

Aehnlich geht es mit der Bildhauerei. Es sind zwar wirklich schöne Werke Canova's in Menge vorhanden — was die Kunst anbetrifft, aber nicht bezüglich der charakteristischen Auffassung. Sein Engel oder sein Adonis, seine Venus und seine Jungfrau sind wenig von einander zu unterscheiden. Die klassischen Künstler modelliren alle ihre Bilderwerke in gleichem Typus und Ausdruck. Auch in der Architektur geschieht dasselbe. Eine Kirche, eine Kathedrale, ein Palast, Hospital, Rathhaus, Triumphbogen oder sonst beliebiges Monument — Alles sucht seine Vorbilder in denselben alt-klassischen Ordnungen. Man fragt nicht nach dem byzantinischen oder dem Spitzbogen-Styl, und noch weniger nach dem Arabischen — dem Griechisch-Römischen muß Alles angepaßt werden. Freilich thaten dasselbe auch die Barockisten, und zwar mit noch größeren Mißgriffen; allein in ihren extravaganten Ornamenten und Verhältnissen verirrten sie sich dann auch in das Unnatürliche und Unsinnige.

Die Puristen im Gegentheil verfolgten den entgegengesetzten Weg der Klassiker, ohne deshalb den Meisterwerken der Griechen und Römer die volle Bewunderung zu versagen. Sie studirten die Bilder des 13. Jahrhunderts, die byzantinischen, oder Tempel im Spitzbogenstyl, und die vorzugsweise religiösen Bildwerke. Der begonnene Kampf wurde mit solchem Ernste geführt, daß auch sie mitunter in Uebertreibungen und Manier ausarteten. So haben wir von Anhängern dieser Richtung religiöse und historische Gegenstände im Style gothischer emaillirter Altarbilder ausführen sehen; eine Folge der Reaktion, welche nur zu häufig über die verständigen Grenzen hinausgeht.

Glücklicherweise mußten Vernunft und Wahrheit den edlen Künsten Sieg und Ruhm sichern. Nachdem die Leidenschaften sich beruhigt, die Nebenbuhler sich versöhnt hatten, begannen der französische und deutsche Geschmack, im Wesentlichen ihrer ursprünglichen Richtung folgend, jeden Gegenstand in sich und seiner Umgebung, seinem Charakter zu würdigen. Man erkannte, daß für einen Tempel der byzantinische oder Spitzbogenstyl, für einen Palast der griechisch-römische mit Glück angewandt werden könnte, wie für ein öffentliches Gebäude der der Renaissance, für ein monumentales Bildwerk die Tracht seiner Zeit, oder endlich, daß das Heiligenbild einen vom historischen und Profanstyl verschiedenen Charakter erfordere.

Mit einem Worte, das Prinzip des Einzig-Schönen ward ersetzt durch das Relativ-Schöne. In der That hat der Allmächtige viele Schönheiten im Weltall geschaffen, und die Kunst hat verschiedene klassische Werke gefördert. Der verständige Künstler findet von jedem Gegenstande sein Ideal, aber er vermischt und verwechselt nicht die Begriffe und Charaktere und vermeidet die Manier. Jeder drückt in seinen Werken die eigne Individualität, seine Gefühls- und Verstandesrichtung aus. Man erkennt sie in der philosophischen Auffassung der Aufgabe. Er studirt die Natur und die Antike, aber in ihnen sucht er nicht den Gedanken und die Begeisterung für seine Schöpfung. Die allgemeine Aufklärung hat auch den Kunstsinn und Geschmack entwickelt und das Publikum zu Anforderungen an die Künstler berechtigt; allein dies ist zum fleißigen Streben und zur Vervollkommnung derselben unentbehrlich. Der strenge, aber gerechte Tadel kann nicht entmuthigen, sondern wird nützen und fördern.

Man hat mehr gethan. In der Malerei sind die Eigenthümlichkeiten der alten florentinischen, römischen, venetianischen, niederländischen und deutschen Schule Gemeingut geworden, denn man hat Sammlungen und öffentliche Bildergallerieen eröffnet, welche man früher entbehrte. Man hat neue Hülfsmittel zur Vervollkommnung der Landschaft und Perspektive entdeckt. Man hat Geschmack an Marine-, Blumen-, Schlacht- und Thierstücken, und es hat sich für Genrebilder eine Liebhaberei ausgebildet. Dasselbe hat in der Bildhauerkunst stattgefunden; auch dort sind in Vergessenheit gerathene Zweige wieder ins Leben gerufen und schmücken Privatgemächer, Museen und königliche Schlösser.

In diesen Prinzipien, in dieser Freiheit, in dieser gerechten Anerkennung des Schönen liegt das wesentliche Merkmal des zweiten Renacimiento der Künste, eben so schön vielleicht, wie das erste. Eben so wie wir an die unbegrenzte Ausbildung des Verstandes glauben, eben so wenig können wir der Kunst Grenzen ziehen und berechnen, bis wie weit sie sich zu erheben vermag. Aber wir zweifeln nicht, daß auch die Zukunft der Gegenwart das Zeugniß nicht versagen wird, daß in mehreren Zweigen unsre heutigen Künstler Unsterbliches geleistet haben. In der Architektur freilich sollte ein Baustyl erfunden werden, geeignet für unsere Zeit und Bedürfnisse — um den Ruhm der Künste zur Zeit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu vervollständigen. Nach diesem Ziele strebte der König von Baiern, als er im vergangenen Jahre durch Preisaufgaben eine Concurrenz eröffnete, welche viele Hoffnungen erweckt: derselbe König, welcher den Fußtapfen seines erhabenen Vaters folgte, des Mäcen der Künste und Künstler, der seine Residenz mit Prachtbauten und Meisterwerken zu schmücken wußte, worüber ich mich bereits der Oeffentlichkeit gegenüber ausgesprochen habe. Dem jetzigen König von Baiern steht der eben so geist- als kenntnißreiche König von Preußen als Beschützer der Künste und Wissenschaften würdig zur Seite. Kunstkenner und Liebhaber wie Keiner, selbst Künstler, ist er es, der mit Geschmack, Geist und königlicher Freigebigkeit den Glanz und Ruhm der modernen Kunstentwickelung zu fördern weiß. Weder Louis Philipp, noch seine Söhne, der König Leopold von Belgien und der Kaiser der Franzosen, dürfen als Protectoren der Künste übergangen werden. Unter dem Schirme solcher erhabnen Beschützer gedeihen die Künste in Europa und erwecken in uns die Hoffnung, daß die Folgen davon auch auf Spanien zurückwirken möchten, wo Königin und König zur Zeit die Einzigen sind, welche sich die Aufmunterung der vaterländischen Talente angelegen sein lassen, während der reiche Adel und das Publikum für die Kunst und Künstler durchaus gar nichts thun.

V.

Von dem Renacimiento der Künste in Spanien.

Wenn die Nebenbuhlerschaft zwischen dem modernen künstlerischen Frankreich und Deutschland nicht fortgedauert hätte, und die eine dieser Schulen Siegerin geblieben wäre, so würde sich heute weder die eine noch die andere auf ihrer jetzigen Höhe befinden. In der modernen französischen Schule sind viele Künstler, welche sich in die sentimentale und philosophische deutsche Auffassung vertieft, während deutsche Maler sich in französischen Geschmack und Technik verloren haben. In beiden giebt es Verehrer der Extreme, in Darstellung, Colorit und Rembrandtschem Halbdunkel. Allein eine Vereinigung beider Schulen, ein Aufgehen der einen in die andre hat nicht stattgefunden. Die Art und Weise, aufzufassen und zu componiren und auszuführen, ist und bleibt bei Deutschen und Franzosen durchaus verschieden, und mag der Leser unter Beiden entscheiden und wählen.

Wenn in der neueren europäischen Kunstgeschichte Frankreich seinen französischen National-Charakter, seine Schule, wie wir das auf allen großen Ausstellungen in Paris gesehen, bewahrt hat; wenn man von Deutschland dasselbe sagen muß, von Berlin bis nach Wien und von Köln bis München, so wird auch Italien, wenn es in diese Wiedergeburt hineingezogen, seine Eigenthümlichkeit aufrecht erhalten und sich mit seinem Nationaltypus der Schulen bemerkbar machen, wie Belgien, England und Rußland in ihrer Weise durch Gründung neuer Schulen.

Wir Spanier, die wir in Architektur und Malerei (in der ersteren durch den arabischen, Spitzbogen-, und Renaissancestyl, in der

letzteren durch unsre Nationalschulen) einen Ruhm und Rang erster Ordnung eingenommen — wir, die wir bei der leichten Art der europäischen Reiseverbindungen, unsere große Zahl von Künstlern hinaussenden könnten, damit sie sich in der Kunst vervollkommneten — sollten wir nicht gleichfalls einzutreten suchen in die Schranken, um Theil zu nehmen an so ehrenvollem Wettkampf? Man sollte es wohl glauben. O gewiß! Es ist kein Zweifel, daß bereits seit einigen Jahren in Spanien eine Bewegung sichtbar ist, würdig, die Aufmerksamkeit zu erwecken, um sie als Vorläuferin einer künstlerischen Wiedergeburt zu erkennen.

Ja, es besteht auf unsrer Halbinsel eine Kunstrevolution. Diese Bewegung hat die Künste in eine künstlerische Uebergangsepoche versetzt, zwischen dem Barockismus und dem zweiten Renacimiento gelegen. Wir wollen dies näher darthun.

Einige spanische Maler waren in Paris und studirten die modern-französische Malerschule, begeistert von Ingres, de la Roche und Dubufe. Andre waren in Rom, und befleißigten sich des rein religiösen Styls des berühmten Overbeck, oder des theoretischen Minardi. Die ersteren gingen nach ihrer Rückkehr nach Madrid, die andern nach Barcelona. In beiden Städten bemächtigte sich ihrer die Mode. Der Reiz des Neuen schaarte zahlreiche Kunstjünger und Kunstliebhaber um die Bekenner der neuen Lehre. Die Discretion gestattet mir nicht, durch Kritik der Verbreiter zweier ausländischen Malerschulen, Persönlichkeiten zu berühren, da es sich nur um die Sache handelt.

Der französische Klassicismus, bereits wesentlich in seiner ursprünglichen Form gemildert und schon bedeutend vorgeschritten auf dem Gebiete des Verstandes, bedarf immerhin eines ganz besonderen Publikums, um seine Eigenthümlichkeiten, seinen künstlerischen Werth gewürdigt zu sehen. Nicht minder erfordert die deutsche Schule zur Anerkennung ihrer Begriffe des Schönen, und ihrer Vorzüge, welche mit Recht die Gebildeten jenes so civilisirten Landes entzücken — ihr besonderes Publikum. Jene Vorzüge, selbst wenn sie in andern Ländern zur vollen Geltung gelangen, sind denselben jedenfalls nicht eigenthümlich, nicht national; und dies ist es, was wir besonders hervorheben müssen.

Wir müssen hinzusetzen, daß das französische und deutsche Publikum sich wesentlich vom spanischen unterscheidet, und daß wir es weder angemessen noch wünschenswerth halten, daß der Typus jener Schulen auf Spanien übertragen werde, wohin er nicht paßt, und wo gottlob noch eine richtige Würdigung und Vorliebe für die spanische Schule besteht. Das spanische Publikum und seine Künstler haben sich nur zu einem verhältnißmäßig äußerst geringen Theil im Auslande bewegt, um Verdienst und Vorzüge der dortigen modernen Malerschulen kennen und anerkennen zu lernen. Daher rührt ihre Abneigung, sie förmlich aufzunehmen und heimisch werden zu lassen. Dazu kommen die Tendenzen der spanischen Akademieen, die in ganz Spanien herrschende Centralisation, der lähmende Einfluß der Regierung auf die Kunstschulen, welche die Professoren ernennt, die demnächst außerhalb der Schulsäle ihre eignen Ansichten verbreiten; der Eine, weil er in Rom, der Andre, weil er in Paris, der Dritte, weil er in Valencia oder Sevilla gelernt hat — so daß man zugeben wird, wie der gegenwärtige Zustand als ein übergangbildender bezeichnet werden muß. Mit der Zeit wird derselbe zweifelsohne seine Früchte tragen. Es wird sich in dem Urtheile über Kunstwerke eine richtige, motivirte Auffassung, Gerechtigkeit und Duldsamkeit bilden, statt der herrschenden Vorurtheile, Neid, Mißgunst und Lieblosigkeit. Man wird loben, was wirklich zu loben, und tadeln, was zu tadeln ist. Allein wir werden in den Kampf hinein müssen, weil unsre Antecedentien dies erheischen. Mögen die Nationen von spanischer Abkunft in Amerika Styl und Unterrichtsmethode nach Belieben einführen, unbesorgt, dadurch auf Hindernisse zu stoßen, die sich uns in den Weg legen. Sie haben keine Geschichte ihrer Kunst, noch künstlerische Traditionen. Dafür sind sie frei von eigennützigen Vorurtheilen, um sich den modernen Ideen entgegen zu setzen. Wir wiederholen, wie wir hoffen, daß im Verhältniß des Ernstes unsers Kampfes wir uns eine Wiedergeburt erringen werden, ähnlich der im ersten Renacimiento triumphirenden spanischen Schule, die den Ruhm des 16. und 17. Jahrhunderts bildete, und welche in ihrem Durchbruche durch die Studien nach deutschen und italienischen Vorbildern vorbereitet ward. In der Architektur gewahren wir eine minder glänzende Zukunft; denn wir werden schwerlich jemals so viele und herrliche Werke unter uns wieder erstehen sehen, wie wir sie besaßen und auf schmachvolle Weise zerstören oder verfallen ließen; — es waren das die redenden Zeugen früheren Reichthums, wie er uns leider niemals wiederkehren wird.

In 15—20 Jahren könnten wir den ersten Erfolg dessen sehen, was wir heute mit Sehnsucht erstreben möchten. Könnte unsre schwache Stimme nur ausreichen, um unsere Monumente vor dem gänzlichen Verfall bewahrt, und die Restauration unsrer Malerschule mit Ernst und Nachdruck angebahnt zu sehen — zum Ruhme unsers Vaterlandes, welches ich mit einer Begeisterung und Innigkeit liebe, die nur zunehmen konnte in der Reihe von Jahren, die ich in künstlerischer Beschäftigung im Auslande verlebte.

Madrid. **José Galofre.**

Die Archäologie in Oesterreich in den Jahren 1853 und 1854 und der Alterthumsverein in Wien.

Die Alterthumskunde ist eine in Oesterreich noch wenig gepflegte Wissenschaft; einzelne wenige Gelehrte und Dilettanten, einzelne Vereine beschäftigen sich mit ihr. Sie hat die ihr gebührende Stellung gegenwärtig noch nicht eingenommen. Es fehlten bis auf die letzten Jahre noch fast alle Vorbedingungen zu einer gedeihlichen Pflege derselben. Der Unterricht in Grammatik, der alten Literatur, der Geschichte, war an Gymnasien und Hochschulen ein sehr unzureichender und ist es theilweise, besonders in den östlichen Kronländern, noch, trotz der enormen Anstrengungen, welche von Seiten des Unterrichtsministeriums gemacht wurden, noch gemacht werden, und welche die Grundlegung für den künftigen Aufbau selbständiger Wissenschaften bezweckten. Es werden, wenn der Entwickelung des Unterrichts und der Wissenschaft nicht mehr gefürchtete als zu erwartende Hemmnisse in den Weg gelegt werden, Jahrzehende vergehen, bevor Oesterreich in der philosophisch-historischen Wissenschaft jene Stellung einnehmen wird, zu der es seiner Weltstellung nach berufen wäre. Kultur läßt sich über Nacht nicht aus dem Boden stampfen; sie braucht Zeit und Raum zu ihrer Entfaltung. Daß Beides nothwendig ist, hat man in Oesterreich erst in den letzten Jahren begriffen. Der Geist der Kritik, die Frucht ernster historischer und philologischer Studien, die Vorbedingung jedes gesunden archäologischen Strebens, ist erst im Erwachen begriffen. Man braucht nur einen Blick auf die massenhaften Publikationen gelehrter Vereine und Gesellschaften, die Akademieen der Wissenschaften nicht ausgeschlossen, zu werfen, um sich zu überzeugen, daß, wenn vom kritischen Geiste die Rede ist, im besten Falle nur von seinem Erwachen gesprochen werden kann. Und das gilt vorzugsweise von solchen Publikationen, die mit Kunst und Kunstdenkmälern zu thun haben.

Nichtsdestoweniger dürfte es gut sein, wenn außerösterreichische Gelehrte von den in Oesterreich erscheinenden Publikationen, welche in das Gebiet der Kunst einschlagen, mehr Notiz nehmen würden, als es bisher der Fall war. Es findet sich in vielen Schriften,

wenn nicht wissenschaftlich verarbeitetes, doch sicher sehr brauchbares Material, von dessen Dasein selbst in ihrem Fache gründlich bewanderte Männer des Auslandes wenig oder gar keine Notiz genommen haben. Wenigstens geben zwei in jüngster Zeit erschienene Arbeiten, Otte's „Kunstarchäologie des Mittelalters“ und Lübke's archäologische Karte Zeugniß, daß man „draußen im Reich“ auch nicht mit den bekanntesten und zugänglichsten Werken österr. Kunstforscher vertraut ist. Wie weit die Unbekanntschaft in diesen Dingen geht, hat Dr. Ed. Melly an Otte's Archäologie in einer längeren, in das Detail eingehenden Kritik nachgewiesen, welche sich in den „österr. Blättern für Literatur und Kunst“ (Beilage der Wiener Zeitung, Jahrgang 1854 Nr. 18—20) niedergelegt findet. Der treffliche Lübke scheint nicht einmal diese Kritik gekannt zu haben. Eine in demselben Organe mitgetheilte, im Auftrage des Ministeriums des Innern abgedruckte „statistisch-bibliographische Uebersicht der Literatur der österr. Monarchie vom 1. September 1852 bis Ende Dezember 1853“ giebt mir das Material an die Hand, um die Leistungen auf dem Gebiete der Archäologie in Oesterreich zu überblicken und die Quellen mitzutheilen, aus denen Nachrichten über Kunstdenkmale in Oesterreich geschöpft werden können.

In erster Linie stehen die Publikationen der k. Akademie der Wissenschaften, obwohl man gerade bei jenem Fache, welches Archäologie (sowohl des Alterthums als des Mittelalters) und verwandte Wissenschaft betrifft, jene Höhe des Standpunktes vermißt, auf den man eine solche Gesellschaft zu finden berufen wäre. Doch befinden sich unter den Arbeiten von Arneth, Seidl, Zappert, Sacken, Wocel u. a. m. einzelne, wenn nicht ausgezeichnete, so doch manche genügende Abhandlungen. Nicht ohne Interesse ist Chmel's „Notizenblatt, Beilage zum Archiv österr. Geschichtsquellen“ auch für Archäologie und Kunstgeschichte; die Herausgabe der Geschichtsquellen selbst läßt aber vieles zu wünschen übrig. Außerdem wird in Wien sehr wenig publicirt; erst in den letzten Monaten ist eine lebhaftere literarische Thätigkeit hervorgetreten. Es fehlt ein Mittelpunkt, um den sich die zerstreuten Kräfte sammeln könnten. Die k. k. Centralkommission zur Erhaltung von Baudenkmalen wäre vor Allem berufen, einen solchen Mittelpunkt zu bilden. Ihre erste Publikation wird in wenigen Monaten an das Tageslicht treten, ausführliche Nachrichten über die Thätigkeit der Kommission und eine Reihe von Abhandlungen bringen, die sich über die alten Wandgemälde am Nonnberge in Salzburg, über einige wenig bekannte Kunstdenkmäler Ungarns u. s. f. verbreiten werden. In vielen Kronländern Oesterreichs, Salzburg, Ungarn, Böhmen, Triest und das Küstenland, Südtirol u. s. f. sind Konservatoren ernannt, und wenn einigermaßen taktvoll und mit praktischem Blicke vorgegangen wird, so kann Oesterreich ein reiches Material für Kunstgeschichte und Archäologie liefern, das um so interessanter sein dürfte, als es ganz unbekannte Monumente und in dieser Beziehung wenig durchforschte Länderstrecken aufzuweisen hat.

Am meisten verhältnißmäßig wird in italienischer Sprache publicirt; aber an diese Leistungen kann man einen strengen Maßstab nicht anlegen. Zu diesen gehören: Scopoli „Memorie archeologiche“ (Verona bei Antonelli); Ant. Cicogna „Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate“ 4. (Venedig bei Andreola); Gio. da Schio „Sulle iscrizioni ed altri monumenti Reto-Euganei“ (Padua bei Sicca); Fr. Rossi „Iscrizioni latine ed italiane della chiesa parochiale e del cimetero di Codiverro S. S. Trinità“ (bei demselben Verleger); Vinc. Devit „Le antiche lapidi Romani della Provincia del Polesine“ (Venedig bei Perini). — Ambrogio Nava verbreitet sich in seinem Werke „Memorie e documenti intorno all' origine, alle vicende ed in riti che popano servire alla storia del duomo di Milano (4. 226 p. Tip. Borroni et Scotti) wenig tief eingehend über diesen Dom. Gaetano Ferrante hat in der Typogr. des österr. Lloyd in Triest sein Werk über den Dom von Aquileja, was den beschreibenden Theil anbelangt, auf ziemlich genügende Weise entledigt. Auch die Kupfertafeln geben mancherlei Aufschluß über diesen merkwürdigen Dom und das Baptisterium. Weniger genügend ist das große Werk von Gonzati über die Kirche des h. Antonius von Padua. Es ist noch in diesem Momente nicht vollendet, und beschreibt Wichtiges und Unwichtiges mit gleicher Breite und Umständlichkeit. Ueber Münzkunde berichtet F. Schweitzer „Noticie peregrine di Numismatica e d'Archeologia.“ — Außerdem müssen hieher noch gerechnet werden: Pietro Selvatico's populäre kunstgeschichtliche Vorlesungen, Abbate Mugna's Uebersetzung von Kugler's Kunstgeschichte, und die neuen Guidas von Verona, Mailand (von Fabi Massimo) und Zanotto's Werk über „Treviso e la sua provincia.“

In der magyarischen Sprache erscheinen einige archäologisch-antiquarische Werke, als: L. Kövari's „Alterthümer Siebenbürgens“ und das „Uj magyar muzeum“ in Pesth (Neues ung. Museum) und Kubiny's „Ungarn und Siebenbürgen in Bildern.“ Von letzterem Werke ist nur der erste Band in deutscher Sprache erschienen. Er enthält nur wenige eingehende archäol. Artikel, und diese sind voll von hohlen bombastischen Phrasen, die man an der unteren Donau so gern für Gedanken nimmt. Ueber Siebenbürgen bringen „das Archiv des Vereins für siebenb. Landeskunde“ und das „Magazin für Geschichte Siebenbürgens“ von Trausch Aufschluß. — Eine wichtige Quelle für das Küstenland und Istrien versiegte mit der bis zum Jahre 1853 von dem Archäologen Dr. Kandler in Triest erschienenen „Istria.“ Für die anderen Kronländer sind meist die Vereinsschriften zu gebrauchen, als: das von Dr. Klun herausgegebene „Archiv für das Herzogthum Krain“, das „Museum Francisco-Carolinum“ für Oberösterreich (mit einer Beschreibung des Kefermarkter Altars von Stifter), das „Museum Francisco-Carolino-Augusteum“ für Salzburg, mit Beiträgen von dem gegenwärtigen Konservator Süß; die Schriften der „k. k. mährisch-schlesischen Gesellschaft des Ackerbaues &c.“ für Mähren, die „Mittheilungen“ des historischen Vereins für Steiermark (häufig von Interesse), das von Felix Lobecki redigirte „Dziennik literacki“ für Gallizien. In Böhmen erscheinen mehrere Schriften, sämmtlich ohne besonders erheblichen Werth; dahin gehören: Zajo's (in böhmischer Sprache von der Matice ceské unterstützten) archäologischen Berichte (mit dem J. 1854 ist der erste Jahrgang abgeschlossen); Schmidt's Publikation über Kirchen in Böhmen; die vom Vereine für Numismatik in Prag herausgegebene Beschreibung der bisher bekannten böhmischen Privatmünzen und Medaillen, eine in slavischer Sprache erschienene Biographie des Malers Hutsky von Milovec u. a. m. — Außerdem muß noch erwähnt werden Kürsinger's „Lungau“, wo sich eine Reihe von kunsthistorischen Notizen finden, K. Wurzbach's „Beschreibung der Krakauer Kirchen“ und Kollár's „Staroitalia slavjanska“, herausgegeben von der k. Akademie der Wissenschaften in Wien, ein archäologisches Kuriosum.

Um nun auf Werke von Wiener Schriftstellern aus jüngster Zeit zurückzukommen, so muß vorerst erwähnt werden: der am Schlusse des Jahres 1854 veröffentlichte erste Bericht „des Alterthums-Vereins“ in Wien.*) Derselbe wurde am 3. Februar desselben Jahres genehmigt und erklärte sich am 23. März für konstituirt. Die Wirksamkeit dieses Vereins beschränkt sich vorerst auf das Erzherzogthum Oesterreich, kann aber nach Maßgabe seiner Mittel und Verbindungen allmälig auch auf andere Theile des Kaiserstaates aus-

*) Wien, in Commission bei Prandel. 1854. 4. (XVIII. 94.) Mit fünf Kunstbeilagen.

gedehnt werden. Er setzte sich folgende Aufgaben: 1) Die in seinem Bereiche vorhandenen Denkmale der Geschichte und Kunst, welche zur Kenntniß der Vergangenheit der Länder des Kaiserstaates beitragen, zu ermitteln und in Verzeichnisse zu bringen; 2) die wissenschaftliche Bedeutung, wie den Kunstwerth derselben festzustellen und zur Kenntniß weiterer Kreise zu bringen, und 3) die Erhaltung oder Wiederherstellung derselben zu bewirken. — Um letztere Aufgabe mit Aussicht auf einigen Erfolg zu lösen, dazu fehlen ihm die hinreichenden Mittel. Die Zahl der Mitglieder ist am Schlusse des ersten Vereinsjahres 330, der Kassastand etwas über 3100 fl. C.-M. Er beschränkt sich daher vor der Hand nur auf literarische Thätigkeit, Bestellung von korrespondirenden Mitgliedern u. s. f.

Der erste Bericht, der eben vorliegt, zeigt, nach welcher Richtung hin die literarische Thätigkeit des Vereins geht — sie ist die antiquarisch-gelehrte. Daß diese Richtung für einen Alterthumsverein, der nicht bloß ein Verein von Freunden der Alterthumswissenschaft ist, sondern den Kunstdenkmälern gegenüber eine erhaltende, dem Publikum gegenüber eine belehrende Aufgabe zu erfüllen hat, nicht ausreicht, ist von selbst klar. Er wird, um nach dieser Seite hin seine Aufgabe zu erfüllen, jene Mittel umfassend in Anwendung bringen müssen, von denen er im §. 4 seiner Statuten spricht, er wird „gemeinfaßliche Anleitungen zur Würdigung von Denkmalen", „Besprechungen seiner Mitglieder" u. s. f. veranlassen müssen, um ein über sehr enge Grenzen hinausgehendes antiquarisches Interesse durch ein lebendiges für die Kunst im Alterthum zu entzünden. Er wird endlich systematisch die archäologische Durchforschung des Erzherzogthums Oesterreich in Angriff nehmen müssen, das einzige Mittel, um den vorgeschrittenen Bedürfnissen der Kunstgeschichte und Alterthumswissenschaft zu entsprechen. Um diese Aufgaben zu lösen, braucht der Verein Zeit, Erfahrung und einen aufmerksamen Blick auf das, was in dieser Beziehung bei uns Noth thut. Von dem ersten Jahre seiner Thätigkeit zu erwarten, daß alle diese Wünsche, oder vielmehr von ihm selbst gestellten Aufgaben erfüllt werden, wäre unbillig.

Der literarische Werth der ersten Publikation ist sehr bedeutend. Die ersten zwei Abhandlungen stehen in innerem Zusammenhange: Feil's Vortrag bei der ersten Generalversammlung und Camesina's Abhandlung über „Lautensack's Ansicht Wiens vom J. 1558 (S. 1—6), mit dem von W. Laz hierzu gelieferten Texte und Beiträgen zur Lebensgeschichte des Letzteren" (S. 7 — 23). Feil verbreitet sich in seinem Vortrage über die ältesten Ansichten Wiens. Wir kennen vor Lautensack sechs; die erste befindet sich am Babenberger Stammbaum in Klosterneuburg von 1483 — ihre Veröffentlichung durch Camesina steht demnächst bevor —, die zweite in H. Schedel's Liber Chronicorum ist vom J. 1493, die dritte ist die kostbare ebenfalls von Camesina zur Veröffentlichung vorbereitete, von dem Nürnberger Nikolas Meldemann in sechs Holzschnittblättern ausgeführte Rundansicht von Wien, die vierte ist die im J. 1539 publicirte „Wahrhafftige beschreibung des andern Zugs ꝛc." (abgedruckt in Göbel's „Beiträgen zur Staatsgeschichte von Europa"), die fünfte sind A. Hirschvogel's Langansichten Wiens vom J. 1547, die sechste sind zwei Basreliefs auf dem Grabmonumente des Helden Niklas Salm, einst in der Dorotheenkirche Wiens, jetzt zu Raitz in Mähren. — Die Abbildung Lautensack's ist in alten Drucken eine Seltenheit *). Ihr Wiederabdruck ist sicher jedem Kunstfreunde willkommen, er läßt an Vollendung nichts zu wünschen übrig. Für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst, die endlich auch nicht bloß die erhaltenen, sondern auch die zerstörten Bauwerke wird in Betrachtung ziehen müssen, ist diese Abbildung schon lehrreich. Lautensack war bekanntlich aus Bamberg gebürtig (um 1478), zog sich als Mystiker 1524 nach Nürnberg zurück, führte im J. 1556 schon den Titel des „R. Ks. Majestat Antiquitat-Ablonterfeter" und lebte 1560 bis seinem Todesjahre 1564 in Wien. Eine sehr interessante Abhandlung ist die über Laz, geb. am 31. Oktober 1514 zu Wien, sowohl für die Topographie als die Literargeschichte Wiens. Schade, daß eine Reihe von Urkunden nicht verarbeitet gegeben, der Aufsatz nur Antiquaren zugänglich ist. Laz starb am 19. Juni 1565. Diese Abhandlung bringt eine Kopie des Portraites vom J. 1554, die Abbildung des Grabsteines in der Peterskirche und des Laz „der Statt Wien endtliche beschreibung" aus den Manuscripten der Hofbibliothek.

Die dritte Abhandlung „über Burgen und Schlösser im Lande unter der Enns" nach den Manuscripten F. O. von Leber's *) mit einer Einleitung Feil's, behandelt die Burgen Aichbühel, Aichhof, Arnstein, Feistritz und Grimmenstein. Die Einleitung Feil's ist rechtshistorischen Inhaltes (S. 24—64).

Die vierte Abhandlung von dem gelehrten Kustos Joseph Bergmann betrifft „Erzherzog Maximilian I. und Maria von Burgund und deren älteste Porträte in der k. k. Ambraßer-Sammlung" mit zwei lithographirten Portraiten, nebst zwei Anhängen über die Edelknaben des Erzherzogs Maximilian und den „Orden der Mäßigkeit" und einer Stammtafel der Verwandtschaft des Erzherzogs mit Maria von Burgund (S. 65—89). Den Schluß machen Miszellen (S. 90—94).

Die folgenden Hefte (das zweite bildet den Schluß der ersten Jahrespublikation und erscheint in einigen Monaten) werden über den Rundbau in Scheiblingkirchen, die Burg Sabenstein, den Flügelaltar des Stiftes Zwettl, die alten Stadtthore Wiener-Neustadts, die Michaelerkirche in Wien u. s. f. berichten, und mit Abbildungen begleitet sein. — In gewisser Beziehung dürfen an diese Veröffentlichung angereiht werden der erste Band von der genauen „Beschreibung der k. k. Ambraßer-Sammlung" von Dr. Eduard Freiherr v. Sacken (der zweite und letzte Band ist unter der Presse); die eingehende Beschreibung der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien von Fr. R. v. Bartsch.

Eine hervorragende Stellung nimmt unter den archäologischen Werken das besonders für Kunstsymbolik des Mittelalters bedeutende Werk „die romanische Kirche zu Schöngrabern in Nieder Oesterreich" (Wien. 1854. 4. C. Gerold) von Dr. Gust. Heider ein. Sie wird im Deutschen Kunstblatte von kundiger Seite besprochen werden.

*) Fr. R. v. Bartsch „Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien." Wien 1854. p. 143—145. Nr. 1044.

*) F. O. v. Leber, gest. am 11. Dez. 1847 (siehe Schmidt's österreich. Blätter 1847), war ein sehr verdienter Forscher auf dem Gebiete mittelalterlicher Kunstarchäologie, besonders der Waffenkunde und Heraldik und der Burgen Oesterreichs. Sein Werk „Die Ritterburgen Rauheneck, Scharfeneck, Rauhenstein." Wien 1844. 316 S. mit 10 Lithogr. ist ein Musterwerk in seiner Art; die von Feil mit großer Sorgfalt eben herausgegebenen Burgen geben wiederholt Zeugniß von den umfassenden Kenntnissen Leber's auf diesem noch wenig bearbeiteten Gebiete.

Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt, die Uebersicht des Inhalts u. das Namen-Verzeichniß des fünften Jahrg. bei. Der Titel folgt bei d. nächsten Nummer.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt
zum
Deutschen Kunstblatt.

№ 3. Donnerstag, den 18. Januar. 1855.

Kunstliteratur.

Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert. Auf Befehl Seiner Majestät des Königs aufgenommen und erläutert von W. Salzenberg ꝛc. ꝛc.

Von **Franz Kugler.**

(Schluß.)

Mit dieser Fülle von Glanz war aber die Ausstattung der Sophienkirche noch keinesweges erschöpft. Unermeßlich war die Pracht der für den Cultus bestimmten Zuthaten, der besondern Einbauten, der Geräthe u. s. w. Hievon ist uns, wie schon angedeutet, eine ganz lebendige Anschauung in jenem Gedichte erhalten, welches von einem der vornehmsten Hofbeamten Justinians, dem ersten „Silentiarius" Paulus, Sohn des Cyrus, verfaßt ist und in griechischen Hexametern die Kirche nach ihrer neuen Einweihung schildert. Die Uebersetzung dieses Gedichtes, aus der kundigen Feder des Herrn Dr. C. W. Kortüm, welche dem Salzenberg'schen Werke zugefügt ist, dient also zur wesentlichen Ergänzung des letzteren. Auch an sich ist das Gedicht durch seine Eigenthümlichkeit bemerkenswerth. Es ist eine Gattung von Poesie, welche uns, in der völligen Hingabe an das äußerlich stoffliche Interesse und dessen Schilderung, lebhaft an die Richtung unseres alten Brockes, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, (d. h. an dessen eben so hingebende Schilderungen von Gebilden und Erscheinungen der Natur) erinnert; die Begeisterung des Dichters vor der kühnen Technik des Baues, vor seiner materiellen Pracht, vor den magischen Reizen seines Innern, besonders bei dem Uebermaß der nächtlichen Beleuchtung, läßt es uns vor Allem deutlich empfinden, was in jener Zeit lebte, was sie wollte, dachte, aufzunehmen fähig war, und wie die Fülle all dieser Wunder doch in der That ein künstlerisches Bedürfniß, ein Gefühl für die Entfaltung unbefangen künstlerischer Formen nicht mehr aufkommen lassen konnte. Mit ehrfurchtsvollem Entzücken beschreibt der Dichter die Prachtmetalle, oder vielmehr die aus solchen ausgeführten besonderen Pracht-Architekturen des Altarraumes und was zu ihnen gehört. Dem „Ambon", d. h. dem großen Kanzelbau in der Mitte der Kirche, der nicht bloß zur Predigt u. dergl. diente, sondern Platz genug bot, daß u. A. auch die Kaiserkrönung auf ihm vorgenommen werden konnte, ist ein besondres Gedicht gewidmet; es war hienach eine eigne, phantastisch mächtige Architektur. (Die dem Text eingedruckte bildliche Restauration des Ambon ist vielleicht in zu einfacher Classicität gehalten). Die Uebersetzung beider Gedichte hat ein so freies, wie charaktervolles Gepräge, doppelt anerkennenswerth bei den oft schwierigen und verderbten Stellen des Originaltextes; die erläuternden Anmerkungen geben über diese Verhältnisse des Textes und über seine archäologischen Beziehungen mannigfach belehrende Auskunft. Wir machen unsre Leser insbesondre auf die gediegene Anmerkung 55 aufmerksam, welche die angeblich segnende Geberde der byzantinischen Christusbilder bespricht und sie, mit gründlichen Nachweisen, als „ein natürliches, wenn auch conventionelles, der antiken Kunst nicht fremdes, vielmehr von ihr der alten christlichen Kunst überliefertes Zeichen der Anrede, der Versicherung und Betheuerung" herausstellt.

Von den Nebenbauten der Sophia ist besonders ein kreisrunder Kuppelbau vor der Nordostecke, vermuthlich das ehemalige Sceuophylacium, in welchem die heiligen Geschirre und Geräthe bewahrt wurden, und das vor der Südwestecke belegene ehemalige Baptisterium zu bemerken. Das letztere, von Justinian schon vor der Sophienkirche erbaut, giebt einen belehrenden Beitrag zur Kenntniß des altchristlichen Baptisterienbaues in seiner einfacheren Gestalt. Außen unterhalb viereckig, ist es innen achtseitig, mit vier Nischen in den Winkeln des Vierecks: darüber auch im Aeußeren achtseitig und mit einer Kuppel überwölbt. Die Grundrisse beider Gebäude sind auf Blatt VI und VII mit enthalten. —

Als eigenthümliche Werke früh-byzantinischer Architektur, aus den Jahrhunderten zunächst nach Constantin, gelten die Cisternen Constantinopels. Sie sind aber sehr schwer zugänglich; auch Herr S. konnte ihnen keine näher eingehende Untersuchung widmen. Nur von der Cisterne der „tausend und ein Säulen" (Bin-bir-direk), welche noch als ein Constantinischer Bau gilt, giebt er eine kleine innere Ansicht (Bl. XXXVIII, Fig. 17). Hienach, und nach seiner Angabe im Text, haben die Säulen dieser Cisterne ein ausgebildetes sogenanntes Würfelkapitäl, denen unserer romanischen Architektur ähnlich. Ist dies der Fall, so dürfte überhaupt das hohe Alter des Baues zu bezweifeln sein, da jenes Kapitäl, wie einfach immerhin, doch jedenfalls einem ästhetisch durchgebildeten Organismus angehört, wie ihn die frühere byzantinische Architektur schwerlich bereits kennt. Zu bemerken ist aber, daß Andreossi in seiner Darstellung derselben Cisterne (Constantinople et le Bosphore de Thrace. pl. V.) dem fraglichen Kapitäl keinesweges jene gesetzlich reine Form giebt. Es dürfte somit in Frage kommen, ob die letztere dort nicht vielleicht nur mehr vereinzelt und zufällig (gar vielleicht als später Eingefügtes?) vorkommt. — Auf derselben Tafel (XXXVIII, Fig. 18) ist auch ein „Suterasi", ein Wasserthurm zur Lüftung des in der Wasserleitung herangeführten Wassers, mitgetheilt, der augenscheinlich noch byzantinischen Charakter hat (während die meisten derartigen Thürme türkisch sind), doch in seiner ganzen Erscheinung immerhin schon eine Einwirkung jüngerer orientalischer Architektur zu verrathen scheint. —

Aus der mittlern Epoche der byzantinischen Kirchenarchitektur, — der Rückführung der baulichen Anlage auf eine einfachere Grundrißform, die dann überhaupt für die fernere Bauweise des christlichen Orients maßgebend wird, mit bestimmt bezeichnetem Langschiff und für die Gesammtdispositionen minder vorwiegender, doch mehr in die Höhe geführter Kuppel, — besitzt Constantinopel ein Beispiel in der ehemaligen Kirche der h. Irene, jetzt einem Arsenal, im Vorhofe des Serails. Sie scheint dem achten Jahrhundert anzugehören. Ihre Risse finden sich auf Bl. XXXIII. — Andre Beispiele der

Art sind in einigen, zum Theil schon ruinenhaften Kirchen **Kleinasiens** enthalten, deren Risse Hr. Salzenberg auf **Bl. XXXIX.**, zur weitern Uebersicht des byzantinischen Bausystems, nach Texier's Aufnahme (in dessen „Description de l'Asie Mineure") mittheilt. Es sind die kleine Clemenskirche zu Anchra und zwei größere in Lycien, eine zu Myra, die andre in der Gegend von Cassaba, unweit des alten Phellus. (Es ist wohl ein zufälliges Versehen, wenn Hr. S. die letztere Kirche nach Lydien, in die Gegend zwischen Smyrna und Sardes, verlegt.)

Derselben mittleren Epoche, doch etwa um ein Jahrhundert jünger als die Kirche der h. Irene, ist ein vorzüglich anziehendes Gebäude zu Constantinopel angehörig, welches gegenwärtig den Namen Tekfur-Serai führt und von Hrn. S. als **Saalbau des Hebdomon**, — als eine der Prachtanlagen, mit welchen Kaiser **Theophilus** (829—842) die Residenz schmückte, bezeichnet wird. Von den glänzenden Pallastbauten jenes Kaisers hat neuerlich Schnaase, in seiner Geschichte der bildenden Künste (III, S. 151), nach den byzantinischen Quellen eine beredte Schilderung gegeben. Theophilus stand, namentlich auch in derartigen Anlagen, im lebhaftesten Wetteifer mit dem Abbassidenhofe zu Bagdad; der Saalbau giebt ein Zeugniß des fröhlichen Geschmackes und des zugleich tüchtigen und kräftigen Styles, welcher sich bei solchem Streben entwickeln mußte. Er befindet sich in der Nordspitze der Stadt, quer über die alten Doppelmauern und den Graben zwischen diesen gebaut; unten mit einer offnen Halle, in der, wie aus einer alten Nachricht hervorzugehen scheint, wilde Thiere, z. B. Elephanten, gehalten wurden; darüber mit zwei andern Geschossen, deren oberes, von welchem man Stadt und Gegend weit überblickte, einen großen Festsaal bildete. Die Bögen der unteren Halle und die großen gewölbten Fenster der oberen Geschosse haben eine fast römische Energie der constructiven Form; damit vermischt sich aber der anmuthigste Reiz in der Vertheilung verschiedenfarbigen Materials, vorherrschend hellgelblichen Marmors und rother Ziegel, welches in den Bögen, in den Zwickeln zwischen diesen, in den Friesen zwischen den Geschossen den reichlichsten Wechsel zierlicher Muster hervorbringt. **Bl. XXXVII.** giebt die Aufrisse des Baues in farbiger Darstellung; die folgende Tafel bringt dazu gehörige Einzelheiten. Wir können, da von den Monumenten von Bagdad, zumal aus jener schönen Frühzeit, nichts erhalten zu sein scheint, nicht eben mit Zuversicht behaupten, daß die Abbassidenbauten genau ebenso ausgesehen hätten; aber wir sind ganz wohl berechtigt, von dem Eindruck dieses Baurestes auf den allgemeinen Charakter jener Anlagen zurückzuschließen und dadurch für ein ausgelöschtes architektur- und culturgeschichtliches Kapitel von Bedeutung doch einiges Licht zu gewinnen. Es darf hinzugefügt werden, daß gleichzeitig, wie u. A. aus jener merkwürdigen Halle zu **Lorsch** hervorgeht, auch im westlichen Europa ein verwandter Geschmack der architektonischen Dekoration Eingang gefunden hatte *).

Die übrigen christlichen Monumente Constantinopels gehören der Spätzeit der byzantinischen Architektur an und dienen, in ihren kleineren Dimensionen, in der noch einfacheren Disposition des Inneren, in der leichteren, zum Theil zierlich geschmückten Gestaltung des Aeußern, diesen späteren Baustyl, wie er uns auch sonst, z. B. aus moreotischen Gebäuden, bekannt ist, zu charakterisiren. Zu ihnen gehört die **Agia Theotokos**, mit ihrem prächtigen Vorhallenbau, zu Ende des neunten oder Anfange des zehnten Jahrhunderts erbaut und im zwölften hergestellt. Wir besitzen über diese Kirche schon die trefflichen Blätter von A. Lenoir, bei Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. L. Salzenberg, der seine Darstellungen auf **Bl. XXXIV.**, f. giebt, fand Einiges ursprünglich nicht so, wie in jenen Blättern, Andres durch neusten Umbau verändert oder beseitigt. Sodann die Kirchen des **Agios Pantokrator**, **Bl. XXXV.**, aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts: zwei kleine Kirchen und zwischen ihnen, in gleicher Längenausdehnung und in völliger räumlicher Verbindung mit ihnen, eine vermuthlich als kaiserliches Mausoleum erbaute Kapelle. Der Aufbau dieser Gebäude hat Veränderungen erlitten; dagegen ist von ihrem sehr geschmackvoll musivischen Marmorfußboden noch Ansehnliches erhalten, wovon wir in farbiger Darstellung ein genaues Bild empfangen. — In zwei Kirchen endlich, der des Klosters **Chora** und der des Klosters **Pantepoptae**, beide aus ähnlicher Spätzeit, war es Hrn. S. nicht verstattet, künstlerische Studien vorzunehmen. Ueber diese empfangen wir somit nur schriftliche Notizen. —

Jedes Blatt des Salzenberg'schen Werkes trägt den Stempel derjenigen Gründlichkeit, desjenigen klaren Verständnisses, welche sofort ein entschiedenes Vertrauen in die Treue der Arbeit hervorrufen. Alles ergiebt sich als das Werk einer sicheren Meisterhand, deren Thätigkeit, wie zugleich die Abfassung des Textes bezeugt, durchweg von einsichtigster Besonnenheit getragen wurde. Auf die Reproduktion der Aufnahmen und Zeichnungen ist nicht geringere Sorgfalt verwandt. Alles Architektonische (mit Ausnahme der farbigen Blätter) besteht aus durchgeführtem Kupferstich, welcher durchweg, zumal in den reichen Detailblättern, in gediegener Classicität behandelt ist. Die Namen der Stecher, **Ernst** und **Carl Rauch**, **P. Ritter**, **Nikoley**, **Walther**, **Rudolph**, **E. Jättnig**, haben auf Anerkennung vollgültigen Anspruch. Ebenso die prachtvollen farbigen Blätter, mit Gold- und Silberdruck, bei denen auch die schwierigsten und verwickeltsten Aufgaben in gediegenster Weise gelöst sind. Die größere Anzahl dieser Blätter (auch das mit farbigen Ornamenten aus der Sophia geschmückte Titelblatt) sind in der lithographischen Anstalt von **W. Loeillot** zu Berlin gefertigt, die drei Blätter mit farbig figürlichen Darstellungen in der Anstalt von **Winckelmann u. Söhne**, ebenfalls in Berlin, (wobei als Zeichner des schwierigsten dieser Blätter, des mit dem knieenden Kaiser vor Christus, der Lithograph **Klaus** genannt ist.) Die mit schwarzer lithographischer Kreide gezeichneten figürlichen Blätter sind durch die Anstalt von **W. Loeillot** geliefert. Der Verlagshandlung gebührt die Ehre, solchergestalt ein Werk in das Leben geführt zu haben, welches in seinem Inhalte und in seiner durchaus mustergültigen Herstellung zu den ersten der Art zählt und seinen Platz dauernd behaupten wird.

Von dem Architekten, welcher den Herstellungsbau der Sophienkirche leitete, ist, schon vor zwei Jahren, ein besondres Werk über dies Gebäude erschienen. Es führt den Titel:

Aya Sofia Constantinople, as recently restored by order of H. M. the Sultan Abdul Medjid. From the original drawings by Chevalier **Gaspard Fossati**. Litographed by **Lovis Haghe** Esq. London publ. August 14th 1852 by Mess. R & D. Colnaghi & Co.

Dies Werk steht außer Concurrenz mit dem Salzenberg'schen, da es nur malerische Ansichten, besonders des Inneren der Sophienkirche, bringt. Es enthält 25 lithographische Tafeln mit Tondruck, in Fol. Für das eigentlich architektonische Studium ist es demnach überhaupt nicht bestimmt, verstattet ein solches, bei der leichteren Behandlung, auch kaum in Betreff der Formation der Einzelheiten. Da aber für die Wirkung des Inneren der Sophia das malerische Element von wesentlicher Bedeutung ist und dieses, in den verschie-

---

*) Die Darlegung meiner gegenwärtigen Ansicht über das Alter der Lorscher Halle behalte ich mir für den geeigneten Ort vor. Ebendaselbst wird sich die Gelegenheit ergeben, die Behauptungen des Hrn. Dr. Savelsberg über dies Gebäude (in Nr. 21 des D. Kunstblatts vom J. 1851) in nähere Erwägung zu nehmen.

denen Durchblicken, welche das Fossati'sche Werk darstellt, sehr glücklich aufgefaßt erscheint, so bildet das letztere gleichwohl eine angenehme Ergänzung des Salzenberg'schen Werkes. Zu bemerken ist, daß es den Zustand des Gebäudes **nach** der neuerlich erfolgten Restauration und mit den bei dieser hinzugefügten Ausstattungen darstellt, auch die Staffage solcher Auffassung entsprechend gehalten ist. Zwei Blätter geben eine Anschauung des Gebäudes unmittelbar vor der Restauration. —

Wir können nicht schließen, ohne den Wunsch hinzuzufügen, daß Salzenberg's Arbeit zu weiterer Nachfolge anreizen möge. Es giebt noch andre Gegenden und Orte mit glänzenden Resten byzantinischer Kunst, welche der Aufnahme und Veröffentlichung harren. Neben Demjenigen, was wir bis jetzt durch Texier und L. de Laborde aus Klein-Asien kennen, dürfte sich besonders in Syrien, schon nach Pococke's Andeutungen, manches Wichtige finden lassen. Kein Punkt aber verheißt eine reichere Ausbeute, als das soviel näher gelegene Salonichi (Thessalonica). Ein seltsames Geschick hat seit länger als hundert Jahren die kunstverständigen Reisenden des Occidents eben nur soviel Notiz von diesem Orte nehmen lassen, um den Reichthum und die Bedeutung der dortigen Monumentalreste einigermaßen abschätzen zu können, ohne ihnen doch zur gründlicheren Durchforschung derselben die erwünschte Gelegenheit zu geben. Auch für diesen Fall ist es die schon bei Pococke enthaltene Uebersicht, welche die Wichtigkeit der Denkmäler von Salonichi erkennen läßt. Stuart und Revett hatten dort kaum das bekannte Gebäude der Incantada mit seinen Sculpturen aufgenommen, als sie durch den Ausbruch der Pest an weiteren Arbeiten verhindert wurden; sie konnten nicht einmal die Risse der dort vorhandenen und, wie es scheint, eigenthümlich beachtenswerthen antiken Triumphbögen ihrem Werke mit einverleiben, geschweige denn über die altchristlichen Bauten irgend nähere Notizen sammeln. Solche besitzen wir gegenwärtig, die Nachrichten Pococke's ergänzend, durch Texier. Ein Rundbau, die ehemalige Kirche St. Georg, den man mehrfach ebenfalls noch als ein antikes Denkmal bezeichnet hat, gehört hienach jedenfalls noch in die früheste christliche Zeit; die Mosaiken seiner Kuppel scheinen dem antiken Dekorationsstyl noch auffällig verwandt. Andre erscheinen als ansehnliche Basiliken (die des Demetrius fünfschiffig), andre als Kuppelbauten im Style und etwa aus der Epoche der Bauten Justinians; noch andre werden als inschriftlich dokumentirte Werke des zehnten und elften Jahrhunderts bezeichnet. Mögen sich Beruf, Neigung und günstige Gelegenheit vereinigen, um bald auch diese Bauwerke unsrer Kunde näher zu führen und sie, in thunlichst erschöpfender Darstellung, den Schätzen unsres kunsthistorischen Materials einzureihen!

Franz Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte. Dritte, vom Verfasser ganz umgearbeitete Auflage. Erste Lief. — Stuttgart, Ebner u. Seubert. — Die zweite, vom Prof. Jac. Burckhardt besorgte Auflage dieses bekannten, vielverbreiteten und in die meisten lebenden Sprachen übersetzten Handbuchs erschien im Jahre 1848. Schon die erste vorliegende Lieferung der dritten Auflage zeigt, worin sich diese wesentlich von der früheren Form des Buches unterscheiden wird. Der Verfasser, den Standpunkt der heutigen Forschung vollkommen innehabend, baut das Ganze fester und geschlossener mit steter Berücksichtigung des Zusammenhanges der Entwickelungsphasen auf. Diese entstehende Vereinfachung der Stoffüberlieferung giebt vielfachen Bereicherungen Raum, ohne den Umfang des Werkes auszudehnen. Eine wesentliche Verbesserung und Zierde sind die zahlreich eingestreuten und sehr gut ausgeführten Holzschnitte. Es ist hierbei, wie bei der neulich von uns angezeigten ersten Lieferung der Baugeschichte, der Grundsatz festgehalten, daß besonders Abbildungen derjenigen Kunstdenkmäler herangezogen sind, welche neben ihrer texterläuternden Eigenschaft auch zugleich sich den Darstellungen im Guhl-Caspar'schen Atlasse ergänzend einreihen. Dies ist in der That sehr angenehm, da die Hauptdenkmäler durch oft wiederholte Abbildung zu deutlich im Gedächtnisse eines jeden mit der Kunstgeschichte nur einigermaßen Vertrauten stehen, als daß ihm nicht eine Erweiterung seines Anschauungskreises willkommener sein sollte, denn die abermalige Wiederholung des Bekannten. Die Lycien betreffenden Illustrationen angehend, so sind diese nach Originalaufnahmen aus der Studienmappe des Malers A. Berg hier zum ersten Male abgebildet. Dem Verleger gebührt für die durchaus würdige und schöne Ausstattung alles Lob. Bei der bekannten Rüstigkeit des Verfassers läßt sich erwarten, daß die einzelnen Lieferungen in rascher Folge erscheinen werden.

Die Künstler aller Zeiten und Völker. Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen ꝛc. ꝛc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart. Nach den besten Quellen bearbeitet von Prof. Fr. Müller. Erste Lief. — Stuttgart, Ebner und Seubert. — Es ist merkwürdig, was man darauf aus ist, Künstler-Lexika herzustellen. Es fehlten noch 3 Bände am Nagler, da besuchte uns eines Tages ein Mann, dessen Namen wir vergessen haben, und der schon einige Jahre Material zu einem neuen Lexikon, so wie die Subscribenten dazu sammelte; er setzte uns dadurch in Erstaunen, daß er bis dahin noch nichts von der Existenz des Cotta'schen Kunstblattes wußte. Im vorigen Jahre ist der Versuch zu einem chronologisch geordneten Buch über das Leben und die Werke aller Maler gemacht worden, dessen erste Lieferungen aber so ausfielen, daß die Kritik sie durchaus abzulehnen gezwungen war. Anderer Kundgebungen der Art nicht zu gedenken. Hier ist wieder ein neues Lexikon. Es soll nach dem Prospectus nur 3 Bände um- und sich in seinen Artikeln sehr kurz fassen. Nagler enthält bekanntlich 22 ohne die Supplementbände und die Monogrammisten, die wir noch zu erwarten haben. Selbst wenn das vorliegende Werk den Bau-Anschlag wie Nagler, der anfänglich 6 Bände machen wollte, überschritte, würde in dieser geringern Bändezahl schon ein großer Unterschied liegen. Die Frage ist, wie unterscheidet es sich sonst von jenem Werke und wie verhält es sich zu ihm. Bringt es wie Brockhaus s. g. Kleines Conversationslexikon eine größere Fülle von Namen mit möglichst kurzer Datenangabe? Müller giebt auf 43 Seiten 244 Artikel und kommt dabei bis Ang. Nagler giebt 120 und kommt bis Alb; hat dagegen bis Ang. 391 Artikel. Dies das äußere Verhältniß. Müller fügt bei vielen Artikeln unten die Literatur und nebenan die Monogramme hinzu, wobei nur eins auffällig ist, nämlich, daß gerade Nagler gar nicht benutzt worden zu sein scheint; denn er findet sich nirgend angeführt. Wir werden also in dem Werke einen zusammengedrängten Nagler haben und glauben wohl, daß solcher für Manche sehr willkommen und ein Bedürfniß ist. Somit wäre die Idee zu loben. Genauerer Prüfung muß vorbehalten bleiben, zu sagen, ob die Ausführung überall gelungen ist. Nur das sei jetzt schon zu bemerken erlaubt, daß bei lebenden Künstlern die nothwendigsten Daten (Geburt u. s. w.) niemals Lücken enthalten sollten. Wir wissen aus Erfahrung selber recht gut, daß es schwer ist von den meisten lebenden Künstlern eine derartige Aufzeichnung zu erhalten, aber wir wissen auch, daß es keineswegs unmöglich ist, wenn man sich einmal vorgenommen hat, es durchzusetzen, und keine Mühe scheut.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

1. Einzelne Blätter.

Johann, König von Sachsen, Holzschnitt nach Brockmann's Lichtbilde von H. Bürkner. — Dieses Bild ist ein sehr glänzendes Zeugniß für die Tüchtigkeit des rühmlichst bekannten Formschneiders, ein Meisterstück sowohl in Bezug auf die Manier, als auch in Betreff der Ausführung. Der Kopf selber — 4 Zoll groß — giebt in energischer, kräftiger Behandlung und mit Festhaltung einer schlagenden Aehnlichkeit die interessanten und charaktervollen Züge des Monarchen wieder, den das Schicksal unlängst mitten aus einer Wirksamkeit, die mehr den Wissenschaften und besonders der allseitigen Erforschung des Mittelalters gewidmet war, auch zu der mühevollen Arbeit eines Regenten berief.

Bürkner's Tafelkalender für 1855, mit Zeichnungen nach E. Bendemann in Holz geschnitten. — Es sind kaum reizendere Tafelkalender denkbar, als diese. Ueber den Monatsbezeichnungen läuft eine Art Fries (1½ Zoll br.) entlang, welcher die ländlichen Beschäftigungen in jedem Monat auf eine höchst liebenswürdige und anmuthige Weise veranschaulicht. Da reiht sich Idylle an Idylle aus dem friedlichen Dasein glücklicher und schöner Menschen.

Bürkner's Jagd-Tafelkalender für 1855, mit Zeichnungen nach G. Hammer in Holz geschnitten. — Auch dieser Kalender ist recht hübsch mit Scenen aus dem Jagdleben und den Emblemen der Jagd ausgestattet. Beide Kalender sind von braunem Druck in den bildlichen Darstellungen, während die Namen in schöner und reiner Schrift aus Meinhold's Hofbuchdruckerei schwarz erscheinen.

Zeitung.

Berlin. Dem Historienmaler Andreas Müller in Düsseldorf und dem Landschaftsmaler Eduard Hildebrandt, Königl. Hofmaler in Berlin, ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

Dresden. Professor Hettner in Jena ist zum Direktor der hiesigen K. Antikensammlung und des Mengs'schen Museums der Gypsabgüsse ernannt worden.

Leipzig. Der Formschneider Eduard Kretzschmar hat von Sr. Maj. dem Könige von Preußen in Anerkennung seines großen Holzschnitts: „Gustav Adolphs Tod" die goldene Medaille für Kunst erhalten.

Paris. Horaz Vernet hat so eben ein prachtvolles Bild: „Die Feier der Messe in dem französischen Lager der Krim" vollendet. In dem Augenblick, wo der Priester die Hostie erhebt, bedeckt eine Kanonenkugel mehrere der Umstehenden mit Staub und Erde. Die Lichteffekte und der Stempel der Wahrheit, welchen dieses Bild trägt, werden allgemein gerühmt.

Kunstvereine.

Der Kunstverein zu Wiesbaden.

Unsere vorjährige Ausstellung begann den 15. Juli und endete den 3. September. Ausgestellt waren 150 Nummern, meistens Oelgemälde.

Der Verein kaufte zur jährlichen Verloosung unter die Mitglieder 11 Nummern zu dem Preise von 770 Gulden.

Von Privaten wurden gekauft 5 Nummern zu dem Preise von 620 Gulden.

Die permanente Ausstellung, welche das ganze Jahr hindurch jeden Sonntag geöffnet ist, enthielt vom 1. Januar bis letzten December 138 Kunstgegenstände, von denen angekauft wurden: 7 Oelgemälde von Privaten und 19 kleinere Oelgemälde (bloß nassauischer Künstler) von dem Vereine für 430 Gulden zum Zweck einer speciellen, sogenannten Weihnachtsverloosung.

Die Bemühungen des Vereinsvorstandes wurden jedoch auf eine andere Art belohnt, indem der Verein im Laufe dieses Jahres sich eines besondern Zuwachses zu erfreuen hatte. Am 1. Januar 1854 bestand der Verein aus 619 Mitgliedern. Vom 1. Januar bis letzten December sind hinzugetreten 242 Mitglieder und ausgetreten 38, so daß unser Verein gegenwärtig aus 823 Mitgliedern besteht. Der Beitrag ist sehr gering, nämlich bloß 3 fl.

Einen sehr wichtigen und erfreulichen Zuwachs noch anderer Art erhielt der Verein in diesem Jahre durch die Ueberweisung der in dem hiesigen naturhistorischen Museum zerstreut hängenden, ungesehenen und nicht zu sehenden, folglich nicht zu würdigenden Oelgemälde, 160 an der Zahl, Repräsentantin fast aller Schulen. Bei näherer Prüfung fand sich mehr Gutes, als man erwartet hatte, selbst einiges Vortreffliches. Die Bilder wurden in dem Ausstellungslokal des Vereins aufgehängt.

Die Anzahl der ausgestellten Kunstwerke in der Ausstellung zu **Danzig** ist nach dem dritten Nachtrage zum Verzeichnisse auf 473 gestiegen.

Kunstausstellungen.

Die Kunstvereine in Regensburg und Würzburg, dann der niederbayerische Kunstverein in Passau mit dessen Filialverein Straubing veranstalten:

in den Monaten October, November und December 1854, dann Januar, Februar und März 1855 und zwar vom 1. jeden Monats ab: **gemeinschaftliche Ausstellungen**, von denen die in den Monaten Januar und Februar **größere** von mehrwöchentlicher Dauer sein sollen.

Bezüglich der näheren Bedingungen verweisen wir auf unsere früheren Einladungen (conf. Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung No. 304 und Beiblatt zum „Deutschen Kunstblatt" No. 50 pro 1852), heben aber noch folgende Bedingungen besonders hervor:

1) Die Kunstwerke sind nach Umständen zuerst nach Würzburg, oder Regensburg, oder Passau zu dirigiren, — die Kunstwerke zur **größeren** Ausstellung im Januar resp. Februar aber **jedenfalls zuerst** nach Würzburg einzusenden.
2) Alle eingesendeten Kunstwerke haben, so ferne nicht ausdrücklich anders bestimmt wird, — den ganzen Turnus der Ausstellungen zu durchlaufen.
3) Die Transportkasten werden, bei directen Zusendungen, innerhalb eines Rayons von 80 Stunden hin und zurück, von uns bestritten.
4) Die Rücksendungskosten derjenigen Bilder, bei denen im Voraus nicht ein kürzerer Turnus bestimmt wird, und die erst während des Laufes zwischen den 3 verbundenen Vereinen abverlangt werden, sind von den betreffenden Künstlern selbst zu bestreiten.
5) Bei Kunstwerken von weiterer Entfernung oder von bedeutend großem Umfange ist vorgängige Anfrage nothwendig.

Wir laden nun die verehrlichen Herren Künstler zur zahlreichen Zusendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken ein, daß die Ankäufe in Würzburg, Regensburg und Passau von Seite der Vereine und Privaten pro 1853/54 im Ganzen circa 8000 fl. betragen haben und daß auch heuer wieder nicht unbedeutende Ankäufe in Aussicht stehen.

Regensburg, am 4. September 1854.

Im Namen der Kunstvereine zu Regensburg, Würzburg und Passau
Der Ausschuß des Kunstvereins zu Regensburg.

Sauer, Zweiter Vorstand. Bösner, Vereins-Secretair.

Briefwechsel.

Hr. F. M. in Wiesb. Dank! Und wird um regelm. Wiederholung gebeten. — Hr. G. P. in Wzbg. Das Bewußte ist erwünscht. Ueber alles Andere schreiben wir Ihnen direkt. — Hr. R. in C. 5 + 5. Wird benutzt werden. — Der Ausschuß der allg. deutschen Gemälde-Ausstellung in München wird dringend von den Berliner Künstlern daran erinnert, die dorthin von hier eingesandten Bilder nunmehr auf's baldigste nach Berlin zurückzubefördern, namentlich da sonst bei Einzelnen ein beabsichtigtes Auftreten in Paris geradezu unmöglich gemacht wird. — Hr. C. G. in Halle: Wir danken bestens und lassen uns Ihre sehr richtige Bemerkung gesagt sein; doch werden Sie zugeben, daß die preußischen Industriellen, die jetzt sehr rührig für die Pariser Exposition sind, unsern Tadel, sich bei der Deutschen Ausstellung zu München viel zu lau betheiligt zu haben, mit vollem Rechte verdienten. — Hr. Dr. P. H. in München: Aug. Sil. u. St. M. Sehr gut!

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 4. Donnerstag, den 25. Januar. 1855.

Das Neue Museum zu Dresden.

Das vorige Jahrhundert sammelte Gemälde und Bildwerke; das unsrige baut für die gesammelten Schätze Museen. Das heißt mit anderen Worten: die frühere Zeit sorgte für den Genuß Einzelner; die unsrige für den der Gesammtheit. Wie spricht sich darin der exklusive Geist der damaligen Epoche und der in's Allgemeine strebende unserer Tage deutlich aus! Ehedem sammelten die Fürsten für ihr Privatinteresse. Sie schmückten mit den Werken der vergangenen großen Kunstepochen ihre Schlösser und Paläste; jene herrlichen Schöpfungen, meistens zur Freude einer Gesammtheit in's Leben gerufen, schienen nur für einzelne Bevorzugte da zu sein. Heute will — mit seltnen Ausnahmen — Keiner ausschließlich an der reichen Tafel verflossener Jahrhunderte schwelgen; die Kunstwerke sollen nicht mehr für Einen sein, nicht mehr zum Schmucke eines Palastes dienen: sie sollen Allen den gleichen Genuß bieten, man baut ihnen eigne Paläste, sie sind nicht mehr der Gebäude wegen, die Gebäude sind ihretwegen da. Aber mit dem bloßen Genießen ist es auch nicht mehr genug: man will lernen, Uebersicht gewinnen, den Entwicklungsgang der Kunst sich klar machen. Auch auf dieses Bedürfniß nimmt man beim Baue der Museen billige Rücksicht. München ist mit seiner Pinakothek und Glyptothek vorangegangen; Berlin mit seinen beiden Museen gefolgt. Dresden, dessen Gemäldesammlung an Alter und Bedeutung jene überragt, war mit der Einrichtung eines Museums zurückgeblieben. Wer die köstliche Galerie dort kennt, weiß, mit wie manchen Mängeln der äußeren Einrichtung, der Aufstellung, Anordnung, Beleuchtung, abgesehen von den schädlichen Einflüssen der Lokalität, man in dem alten Stallgebäude zu kämpfen hatte. Als man sich nun zum Baue eines Museums entschloß, galt es, die vielen zerstreuten königlichen Kunstsammlungen in angemessenen Räumen zu vereinigen und den lange schmerzlich empfundenen Uebelständen abzuhelfen.

Es kam zunächst darauf an, einen schicklichen Platz zu gewinnen. Herr von Quandt, wenn wir nicht irren, war es, der dazu die Stelle am Elbufer in der Neustadt oberhalb der Brücke vorschlug, welche jetzt durch einen langen, häßlichen Schuppen verunstaltet wird. Man würde dort die Gemälde, den wichtigsten Theil der Sammlungen, vor der verderblichen kohlenstaubgeschwängerten Atmosphäre der Altstadt gesichert haben. Allerdings hätten die durch eine solche Anlage erforderten Uferbauten namhafte Geldopfer erheischt; dafür aber würde man auch an der Baulust der Privatleute Beistand gefunden haben, da man eine Reihe der trefflichsten Bauplätze gewonnen hätte; und für die Stadt wäre daraus eine Verschönerung hervorgegangen, welche in mehr als einer Beziehung auch von erheblichen Vortheilen begleitet gewesen wäre. Man ging indeß auf diesen Plan nicht ein und entschied sich für die Stelle in der Altstadt, wo das Museum nunmehr wirklich steht. Es erhebt sich dem Theater gegenüber an dem freien Platze, den der Zwinger begränzt, und schließt sich an die beiden vorspringenden Flügel dieses Gebäudes an. Bekanntlich wurde der Zwinger zu König August des Starken Zeit als Vorbau eines nicht zur Ausführung gekommenen Palastes, der bis an die Elbe sich erstrecken sollte, errichtet. Er ist eins der glänzendsten Beispiele üppigen Rococostyles, kokett und elegant, ein Champagnerrausch in Steinen. Die Aufgabe, einen neuen Bau in unmittelbarster Nähe mit diesem Juwel der Zopfzeit aufzuführen, ja mit demselben in Verbindung zu setzen, war keine leichte.

Fassen wir die Erscheinung des Ganzen mit einem Blicke zusammen, so müssen wir gestehen, daß Semper, dem die Ausführung des Baues übertragen wurde, den richtigen Weg zur Lösung seiner Aufgabe eingeschlagen hat. Da der durchgängige architektonische Eindruck Dresdens die Spätrenaissance ist, da dieser Charakter an dem Platze des Museums durch die katholische Kirche, den Zwinger und selbst in gewisser Hinsicht durch das Schloß kräftig und reich vertreten wird, so haben die auf diesem Boden zu errichtenden Bauwerke sich der Gesammthaltung anzuschließen, wollen sie nicht wie die nach Schinkel's Angabe im zierlichsten Erechtheumsstyl erbaute Hauptwache die bauliche Harmonie zerstören. Semper erkannte daher richtig, daß es darauf ankomme, für den vorliegenden Fall die Architektur des Zwingers mit Beibehaltung der wesentlichen Verhältnisse und Dispositionen, aber mit einer unserem Stylgefühl entsprechenden Modificirung der Einzelformen in Anwendung zu bringen. Am klarsten tritt dies an der dem Zwinger zugewendeten Südseite,

und zwar an dem Obergeschosse derselben hervor. An der dem Flusse zugekehrten nördlichen, der eigentlichen Schauseite, hat der Architekt leider, von einem anderen Gedanken verleitet, jene einmal eingeschlagene Richtung zum Nachtheile seines Werkes verlassen. Wir haben dies etwas genauer nachzuweisen.

Kommt man von der Elbe her, etwa von der Terrasse oder der stattlichen Brücke, und nimmt den Weg zwischen der katholischen Kirche und dem Theater hindurch, so hat man die nördliche Langseite des Museums gerade vor sich. Man hütet sich wohl, über die Wirkung dieses Baues im Verhältniß zu jenen beiden Werken ein vorschnelles Urtheil zu sprechen, da man sich sagt, daß erst nach Forträumung der Bauhütte, des Zaunes und nach Ebnung des Platzes davon eine Anschauung gewonnen werden kann. Dagegen wird man, ohne der Voreiligkeit geziehen zu werden, über einige wichtige Punkte in der Behandlung der Schauseite nicht bloß beim ersten Blick, sondern noch mehr bei näherer Betrachtung seine Bedenken nicht unterdrücken können. Die Haupteintheilung des vor uns sich erhebenden Baukörpers zeugt zwar von einem glücklichen Sinn für Verhältniß: daß aus dem langen Façadenbau sich ein mittlerer Theil, der den Eingang enthält, mit einem kräftigen Vorsprunge hervorhebt; daß auf beiden Ecken wieder mit schwächerem Vortreten schmalere Felder abgegrenzt sind, um in reicherer, und doch dem Portalbaue untergeordneter Weise den architektonischen Rhythmus lebendig zu schließen, wird Billigung finden. Dagegen berührt das an dieser Seite durchgeführte Motiv der Fensterbehandlung keineswegs günstig. Von den Fenstern des Obergeschosses, deren jederseits mit Ausschluß der Eckvorsprünge neun sind, hat immer nur eines um das andere eine Einfassung von zwei Pilastern, welche ein Gebälk mit einem Giebel tragen. Dadurch erscheinen die übergangenen Fenster, was sie doch ihrer wirklichen Bedeutung nach nicht sind, völlig untergeordnet, gleichsam verstohlener Weise eingeschoben. Der Wunsch, hier an der Schauseite eine kräftigere Massenwirkung zu erzielen, mag den Architekten zu dieser seltsamen Anordnung bewogen haben, die mit dem Wesen der baulichen Theile nicht harmonirt und nicht einmal vor der Logik eines naiven Auges bestehen kann. Denn die unruhig gebrochene Linie dieser Krönungen wirkt in hohem Grade unschön.

Ein weiteres Bedenken steigt uns wegen der Behandlung des Erdgeschosses auf. Dieses ist am ganzen Baue in einer Rustika von unglaublicher Derbheit durchgeführt, deren einzelne Quadern sich zu dem, was ein ordentlicher Quaderstein ist, ungefähr verhalten wie der rohe Marmorblock zur vollendeten Statue. Abgesehen, daß solche Derbheit nur für ein Gebäude von kolossaleren Dimensionen passen würde, widerstreitet sie ebensowohl der feinen Architektur des Zwingers, an welche der Baumeister sich übrigens ja mit Recht angeschlossen hat, wie sie mit dem graziös und elegant behandelten Oberbaue in unlöslichem Contraste steht. Dies ist kein organisches Herauswachsen, nur ein willkürliches Aufpfropfen. Endlich dürfen wir auch nicht verschweigen, daß das winzige Kuppelchen auf dem Mittelbaue nicht recht zur Entwicklung gekommen, sondern gleichsam im ersten Aufschießen geduckt worden ist. Wie stattlich hätte sich eine Kuppel für die kräftigere Betonung dieses Bautheils behandeln und ausbilden lassen! Unsres Wissens hatte Semper in seinen Plänen diese Idee auch wirklich aufgefaßt. Hatte man aber nachträglich Gründe, davon abzugehen, so wäre es besser gewesen, die verkümmerte Kuppel gar nicht zu zeigen.

Das wären die augenfälligsten Mängel. Nun aber gehen wir, nachdem wir uns diese Steine des Anstoßes von der Seele gewälzt, mit Freude zu den Vorzügen des Werkes über. Und deren sind nicht wenige und nicht geringe. Vor Allem ist zu sagen, daß es auf den ersten Blick sich als ein durch Material, Form und künstlerische Behandlung hervorragendes, wahrhaft monumentales Gebäude zu erkennen giebt. Der Sandstein, dessen vorzüglich feine und sorgsame Behandlung von einer tüchtigen Steinmetzenwerkstatt erfreuliches Zeugniß ablegt, wirkt doppelt wohlthuend auf Augen, welche den leidigen Mörtelverputz selbst an Prachtbauten hinzunehmen gewohnt sind. Diese Freude am Material gilt nicht dem Stoffe allein; es bedarf nicht des Beweises, denn die ganze Baugeschichte führt ihn, daß nur aus einem soliden Steinmaterial sich jeder Styl nach seiner besonderen Formbildung gestaltet hat, daß dagegen die Hingebung an das Blendwerk des Verputzes zu jener nur zu sehr bekannten Scheinarchitektur mit ihren Quaderlügen führt, die der Westwind mit seinen Regengüssen schnell genug in häßlicher Blöße aufdeckt; daß vornehmlich aber eine einseitig ornamentistische Richtung dadurch angebahnt wird, die ihre Erzeugnisse zuletzt gedankenlos dem Kern des Bauwerkes aufklebt, ohne sie mit zeugender Nothwendigkeit aus demselben hervorgehen zu lassen.*) Wie fühlt man an dem gesammten plastischen Detail des Dresdener Museums die formgebenden Bedingungen des Materiales heraus! Alles ist für den Sandstein gedacht und mit größter Sorgfalt darin ausgeführt.

Sodann zeugen die verschiedenen Grade der Ausschmückung an den einzelnen Theilen von einem feinen Gefühl für die Bedeutung derselben und ihre architektonische Rangordnung. So erscheinen die vorspringenden Eckfelder sammt den beiden Schmalseiten reicher behandelt als die übrigen Flächen, denn ihre Fenster sind statt mit Pilastern mit kräftig vortretenden korinthischen Dreiviertelsäulen eingefaßt und haben eine stattliche Traillenbalustrade; nur der Mittelbau überbietet an plastischer Durchbildung noch jene Eckheile. Auch das ist wohl zu beachten, daß letztere für sich wieder mit ihren drei Seiten als ein übereinstimmendes Ganzes aufgefaßt sind. Alle Fenster sind rundbogig geschlossen und haben nach Art der Renaissance einen besonders ausgearbeiteten, meistens mit einer Frucht- und Blumenarabeske gezierten Schlußstein. Großen Genuß gewährte es uns, an den Gesimsen der sehr reich und harmonisch durchgebildeten Schmalseiten zu betrachten, mit wie lebendigem Gefühl für das Angemessene in Verwendung der Einzelformen der Architekt hier komponirt hat. So besteht das Hauptgurtgesims zwischen beiden Stockwerken aus einer kräftigen Platte, mit dem Ornament der Meereswelle, wodurch die um den ganzen Bau in ununterbrochenem Flusse sich fortsetzende Bewegung versinnlicht wird. Darunter schließt sich ein Kymationprofil mit dem Eierstabe und ein mit flach ausgemeißelten Schilden bedeckter Fries an. Das bekrönende Kranzgesimse hat dagegen unter seiner karniesförmigen Traufrinne die weit vorspringende Platte mit kräftigen Zahnschnitten und Eierstab; darunter sodann einen mächtigen Eierstab und ein flaches Band als Verknüpfung mit der übrigen Mauerfläche. Hier ist es auch von günstiger Wirkung, daß die drei Fenster durch gemeinsame Gebälkbekrönung, zu welcher nur für das mittlere der auszeichnende Giebel kommt, eine geschlossene Gruppe ausmachen. Gebälk und Giebel sind mit besonderer, dieser Stelle entsprechender Zierlichkeit durchgebildet.

Schön und harmonisch ist das obere Geschoß an der Südseite entwickelt. Hier werden die Fensterbögen von ungemein zierlich ausgebildeten jonischen Säulen getragen. Jedes Fenster aber ist vom anderen durch einen Pilaster getrennt, dessen korinthisches Kapitäl zur Unterstützung des reich behandelten krönenden Gebälkes dient. Ueber letzterem tritt die Mauer etwas zurück und hat ein zweites Gesimse mit einer Balustrade. Auf diesem kräftig bedeutsamen Abschluß beruht die große Schönheit des Totaleindrucks dieser Seite.

---

*) Bei dem Baue eines Bahnhofgebäudes fragte neuerdings den bauführenden Architekten ein Freund: in welchem Style das Gebäude errichtet würde. „O, lautete die Antwort, den Styl putzen wir heraus!“

Schade, daß nicht auch an der Nordseite dasselbe System befolgt worden ist!

Endlich haben wir des Mittelbaues zu gedenken und dabei zugleich eine Andeutung von den Bildwerken zu geben, mit welchen das ganze Aeußere würdig und reich ausgestattet ist. Der Mittelbau öffnet sich nach Art eines Triumphthores durch ein hohes, von zwei niedrigeren Pforten eingeschlossenes Bogenportal. Vier schlanke korinthische Säulen, deren Kapitäle der vollen, kräftigen Bildung römischer Werke sich mit feinem Sinn anschließen, erheben sich zu den Seiten dieser Eingänge auf hohen Postamenten. Sie tragen vier ähnliche Säulen, die dem Obergeschosse zukommen, wo sie zur Einrahmung der drei Fenster dienen, das Gebälk und den mittleren Giebel tragend. Denn diese Fenster sind mit einem glücklichen Anklange, der wie ein wiederkehrender Reim den Zusammenhang des Ganzen lebendig in Erinnerung bringt, nach dem Muster der beiden Schmalseiten in eine Gruppe zusammengeordnet. Ihren eigentlichen Schmuck erhält aber diese Architektur durch eine große Anzahl von Statuen und Reliefdarstellungen, von Rietschel und Hähnel entworfen, in deren Reihenfolge sich der Verlauf der ganzen Kulturgeschichte seinen Hauptmomenten nach spiegelt. Wenn irgend etwas, so ist dies als eine glückliche, fruchtbringende Idee zu bezeichnen, denn gerade den feinsten Blüthen, welche der Baum menschlicher Kultur hervorgetrieben hat, ist ja das Gebäude gewidmet. Passender auch, als hier am Aeußeren geschehen, hätte man die Thätigkeit der heutigen Kunst nicht verwenden können; denn wenn man sie, wie im neuen Museum zu Berlin, dergestalt im Innern beschäftigt, daß sie sich mitten unter diejenigen Werke drängt, denen zu Liebe man die Räume geschaffen hat, so ruft man statt Ruhe und Klarheit nur Unruhe und Verwirrung hervor. In Dresden hat man dagegen Bedeutung und Zwecke eines Museumbaues klar und fest vor Augen gehalten, wie u. A. Schinkel in dem älteren Berliner Museum so trefflich es vorgezeichnet: daß nämlich am Aeußeren durch monumentale Behandlung die idealen Zwecke des Baues sich weithin aussprechen, das Innere dagegen, möglichst einfach gehalten, in den zur Betrachtung aufzustellenden Kunstschätzen seinen einzigen, zugleich kostbarsten Schmuck habe.

Die Vorderseite des Dresdener Museums schildert in ihren Bildwerken die antike, die dem Zwinger zugekehrte Rückseite die christliche Welt; die Schmalseiten verknüpfen in sinniger Weise durch ihre Darstellungen die beiden Hauptreihen. Betrachten wir zuerst den Mittelbau. An den Postamenten der Säulen sieht man die frühsten Bahnbrecher der Kultur: Theseus mit dem Minotauren, Jason mit dem Drachen und der goldnen Beute, Perseus mit dem Medusenhaupt und dem Drachen, Herkules mit der Lernäischen Hyder. Die feindlichen Gewalten sind besiegt; die Entwicklung der Menschheit beginnt. In den Zwickeln der kleinen Portalbogen sieht man die natürlichen Grundbedingungen aller Kultur, die vier Elemente als reizende Knaben mit entsprechenden Attributen. Darüber als Friese die Kampfspiele der Griechen, von lebensfrohen Kindern aufgeführt. War ja jene Zeit die Kindheit des Menschengeschlechtes, und stützte sich in ihr alle Entwicklung auf die Schönheit und Kraft des Körpers! Etwas oberhalb sind in zwei Medaillons Prometheus und Pygmalion angebracht, Jener unter Athenens Leitung den Menschen formend, Dieser unter Beistand der Venus sein Thongebilde beseelend. Die Zwickel des großen Portalbogens zeigen die Macht der Kunst über die Thiere und selbst das todte Gestein: Amphion, der die Mauern kraft seiner Töne aufführt, Orpheus, zu dessen Füßen sich gesänftigt ein Löwe schmiegt. Das obere Geschoß hat in den Bogenzwickeln des Mittelfensters rechts (vom Beschauer) Homer, links Hesiod. Auf den Säulen erheben sich links die Statuen des Perikles und Phidias, von Rietschel, rechts die des Lysippus und Alexander, von Hähnel, also die ersten Künstler und Kunstförderer der beiden Glanzepochen griechischer Kunst. Den beiden Vätern der Poesie, welche nach dem Ausspruch der Alten den Griechen ihre Götter geschaffen haben, schließen sich nun diese ihre Schöpfungen zu beiden Seiten an. Links nämlich, an Hesiods Seite, sind in den Bogenzwickeln der Fenster die Götter des Olymps, rechts, im Zusammenhange mit Homer, die Heroen Griechenlands dargestellt. Links also Jupiter und Juno, Neptun und Minerva, Apollo und Diana, Mars und Venus, Vulkan und Bacchus, sämmtlich von Hähnel's Hand; rechts dagegen, von Rietschel entworfen, Herkules und Perseus, Theseus und Jason, Kastor und Pollux, Hektor und Achill, Agamemnon und Odysseus. Ueber den Fenstern sind in Medaillons die neun Musen sammt ihrem Führer Apollo dargestellt. So zeigt der Cyklus dieser Bildwerke einen inneren Zusammenhang: er gibt die Anfänge der Kultur und ihre höchste Blüthe, die Kunst; er läßt uns diese in ihrem Wesen, ihren Gegenständen, ihren Werken schauen und fügt dazu die göttlichen Mächte, unter deren Beistand allein dieselben geboren werden.

An der südlichen, inneren, der christlichen Epoche gewidmeten Seite begegnen wir einem ähnlichen Gedankengange, der noch mancherlei feinere Bezüge in sich schließt. Wir gehen wieder vom Mittelbaue aus, dessen Hauptdisposition der Nordseite entspricht; nur das obere Geschoß ist anders angelegt, da es bloß ein mittleres Fenster hat und an dessen Seiten zwei große Nischen mit den Kolossalstatuen von Raphael und Michelangelo. In diesen concentrirt sich der leitende Gedanke, welcher der von Hähnel entworfenen bildlichen Ausschmückung dieses Bautheiles zu Grunde liegt. Raphael steht hier als Repräsentant jener unmittelbaren, naiven, mit der Welt im Einklange sich fühlenden Richtung der Kunst; Michelangelo als Vertreter jener gewaltig erregten, reflektirten, durch den bewußten Zwiespalt mit dem Leben sich hindurchkämpfenden anderen Richtung. Auch die übrigen Darstellungen variiren dies Doppelthema und stehen damit in genauer Verbindung. So gehören von den vier Heroen der christlichen Anschauung, die man auf den unteren Säulenpostamenten sieht, Samson und Judith der Seite Michelangelo's, Sankt Georg und Siegfried der raphaelischen, mit feiner Beziehung auf die denselben Gegenstand behandelnden Werke der beiden Meister. In den Bogenzwickeln der Nebenportale sind vier Sibyllen angebracht; darüber sind in einem Kinderfriese jederseits die Thätigkeiten der bildenden Künste dargestellt, unter Raphael der Malerei, unter Michelangelo der Architektur und Skulptur. Jenen schließen sich etwas oberhalb in einem Medaillon die drei Grazien, die ewigen Begleiterinnen Raphaels, an, diesen die Gestalten der drei Künste, in denen der umfassende Geist Michelangelo's thätig war. In den Zwickeln des Hauptportals sieht man zwei Viktorien, mit einem Palmzweig für Raphael, mit einem Lorbeerreis für Michelangelo. Ob aber das Symbol des himmlischen Lohnes nicht eben so wohl dem Letzteren gebührt hätte, der „allein zur Ehre Gottes" den Riesenbau von Sankt Peter geführt? Indeß darf man in solchen Dingen nicht zu häklig sein; ein Gleichniß läßt sich niemals mit völlig logischer Folgerichtigkeit durchführen, und man könnte auch hier zur Rechtfertigung für die Wahl der Gegenstände Manches anführen.

Im oberen Geschosse erhebt sich über Raphaels Gestalt (links) in einem Medaillon der Pegasus, das Flügelroß, auf welchem jener göttliche Künstlergeist „hoch über'm niedern Erdenleben" in Himmelsnähe geschwebt hat; über Michelangelo, als Andeutung des Geheimnißvollen, Räthselhaften, das uns aus seinen Werken mächtig ergreift, das Bild der Sphinx. Auch die Reliefs, welche an oberster Stelle die Balustrade bedecken, sprechen gleichsam in letzter Instanz noch einmal dieselbe Doppelbeziehung aus: an Raphaels Seite sieht man eine Darstellung von jenem schönen Traume Jakobs, dessen Vorgang man mit treffender Allegorie in die Seele Raphaels verlegen könnte, wo auch auf goldner Himmelsleiter Engel auf und nieder

stiegen; Jakobs Ringen mit dem Herrn auf der gegenüberliegenden Seite, wie gut paßt es auf Michelangelo, der auch gleich dem Erzvater in höchster Anstrengung mit dem Höchsten gerungen hat! Endlich erheben sich auf den über den Säulen sich aufbauenden Postamenten links die Statuen Holbein's, Giotto's und Dante's, rechts Dürer's, Cornelius', Göthe's. Hier scheinen uns die Dichter nicht passend placirt: eher hätte Göthe, der mit dem klaren Blick auf die Wirklichkeit sich Giotto und Holbein anschließt, auf die raphaelische Seite, Dante mit seiner strengen Innerlichkeit, seinem gewaltigen Ernst zu Dürer und Cornelius auf die Seite Michelangelo's gehört. An den Bogenzwickeln der Fenster zu beiden Seiten des Mittelbaues sind rechts, von Hähnel's Hand, an Michelangelo sich anreihend, Gestalten des alten, links, von Rietschel geschaffen, an Raphael sich anschließend, solche des neuen Bundes und überhaupt der christlichen Zeit angebracht. Rechts sind es Adam und Eva, Noah und Abraham, Melchisedech und Jakob, Moses und Aaron, Josua und Samuel, David und Salomon, Jesaias und Jeremias, Daniel und Ezechiel. Links Maria und der Täufer Johannes, die Evangelisten Matthäus und Markus, Lukas und Johannes, die Apostelfürsten Petrus und Paulus, die Märtyrer Stephanus und Laurentius, die Heiligen Katharina und Cäcilie, die höchsten Vertreter geistlicher und weltlicher Macht, Papst Gregor und Karl der Große, endlich Gottfried von Bouillon und Friedrich der Rothbart.

Wir haben nur noch in's Auge zu fassen, wie an den beiden Schmalseiten, der östlichen und westlichen, die Verbindung der antiken und der christlichen Welt ausgedrückt ist. An der westlichen hat die tiefsinnige Mythe von Amor und Psyche das Motiv gegeben. In den Bogenzwickeln des Mittelfensters sieht man ihn sehnsuchtvoll nach ihr schauend, anmuthig zurückgelehnt; sie dagegen schlägt ihre Schleier zurück und enthüllt dem liebenden Blick ihre holde Nacktheit. Darüber in Medaillons das alte und das neue Rom. An der östlichen Seite enthalten die Zwickel die Gestalten des Faust und der Helena, die innige Verschmelzung des germanischen Geistes mit dem griechischen Schönheitsideal. Darüber in Medaillons Germania und Italia, von Rietschel entworfen.

Das Gedankenvolle und Sinnige dieses reichen Bildercyklus giebt dem Beschauer eine Fülle von Anregungen zum Betrachten und Nachdenken. Mit Freude sieht man hier die bildende Kunst für eine in hohem Grade würdige und angemessene Aufgabe verwendet, und nicht leicht möchte man aus unsern Tagen ein ähnliches Beispiel von einem so reichhaltigen, so einheitlich durchgeführten Cyklus von Darstellungen aufweisen können. Aber auch die Art, wie diese schönen Ideen Leben und Gestalt gewonnen haben, findet an neueren Werken nicht so bald ihres Gleichen. Man sieht hier mit Erstaunen, welch ein Verein von rüstigen Kräften sich unter der geistigen Leitung tüchtiger Meister an jeder großen, in würdigem Sinne gestellten monumentalen Aufgabe heranzubilden vermag. Begünstigt ebendrein durch das Material eines trefflichen feinkörnigen Sandsteines, hat die dekorative Skulptur unter den Meißelschlägen geschickter Steinmetzen hier eine erfreuliche Höhe erreicht. Und wie ganz anders wirkt diese in Stein gehauene Bilderschrift auf das Auge, als die leidigen Zinkgüsse! Es ist ein Unterschied wie zwischen individuell beseelten handschriftlichen Zügen und gedruckter Letternschrift. Endlich aber lebt man bei öfterer, genauerer Betrachtung den Entstehungsprozeß dieser Bildwerke in der Seele der beiden Meister mit durch; man sieht, besonders an den Reliefs in den Fensterzwickeln, den ersten Beginn und sein Kämpfen mit den Schwierigkeiten, die hin und wieder noch nicht ganz, noch nicht ohne jeden Zwang überwunden sind. Rietschel hat an der Nordseite, Hähnel an der Südseite diese Schule durchgemacht. Aber nur wenige erste Schritte sind schwankend. In raschem Fortgange bemächtigen sie sich aller in der Natur der Aufgabe liegenden Bedingungen, und alsbald wird es ihnen ein anziehendes, geistvolles Spiel, diese Mannichfaltigkeit von Charakteren auf derselben wiederkehrenden Enge des Raumes sich ganz nach ihrem Naturell in Stellung und Bewegung entfalten zu lassen. So schlingen sich wie ein festlicher Reigen, der die Geschichte menschlicher Kulturentwicklung vor uns aufführt, alle die herrlichen Gestalten um den Bau und bereiten würdig auf Das vor, was drinnen uns erwartet.

(Schluß folgt.)

Studien zur christlichen Alterthumskunde in Deutschland.

Von **R. v. Rettberg.**

Eine der wichtigsten und noch wenig benutzten Quellen für die christliche Alterthumskunde ist ein lateinisches Psalterbuch des zehnten Jahrh. in der Bibliothek zu Stuttgart. Einzelne Darstellungen daraus, doch mehr nur in Bezug auf Trachten hat Herr v. Hefner-Alteneck in seinem vortrefflichen Werke „Trachten des christlichen Mittelalters" (vgl. daselbst Abth. I, Taf. 50—53. 74. 75, nebst Text) gegeben, welches beiläufig weit mehr gibt als der bescheidene Titel erwarten läßt, nämlich ein vorzügliches Quellenmaterial nicht blos für Trachten, sondern für die Kunstgeschichte des Mittelalters überhaupt.

Daß jenes Psalterbuch dem 10ten Jahrh. oder spätestens dem Anfange des 11ten Jahrhunderts angehört, beweisen gleichmäßig die Schrift, Zeichnung und die Art der darin gegebenen Trachten. Wie es geeignet ist nach vielen Seiten hin für die Kunst- und Alterthumswissenschaft Ausbeute zu geben, so ist dieses zum Theil, wie so eben erwähnt, für die Trachten geschehen, und es mag dieses Mal vergönnt sein, Einiges in Bezug auf die christlichen Darstellungen des Mittelalters hervorzuheben, um so mehr, als sie zum Theil der Chronologie desselben eine größere Folge geben, als bisher angenommen wurde.

1. Gott Vater. Sehr oft ragt aus einer Wolke ein breit umstrahlter Kopf (Seite 111) oder eine Halbfigur mit Kreuznimbus und Hand, die aber nicht die drei ersten Finger, sondern nur den Daumen und Zeigefinger streckt (66), oder eine Hand mit den drei ausgestreckten Fingern (43) oder endlich eine Hand mit einer Wagschale (137) herab, welche als Gott Vater, ein Bote des Himmels u. s. w. zu deuten sind.

2. Christus. Die beiden Hauptdarstellungen sind 1) der Thronchrist in der Aureole und 2) der Kreuzchrist. 1) der Thronchrist ist dargestellt bartlos mit langem Haupthaar, in der Linken das Buch, die Rechte erhoben, doch oft nur Daumen und Zeigefinger gestreckt, mit einfachem Teller- oder Kreuznimbus a) als Halbfigur, in einem Kreise, der von zwei Engeln oder Cherubim gehalten wird, auch wohl zwei Seraphim noch unter ihnen, Seite 20. 96. 162. b) ganze Figur, sitzend wie oben, mit Kreuznimbus, die untere Hälfte des Körpers von einem Kreise umgeben, Seite 60. c) ganze Figur, wie oben, doch innerhalb zweier excentrischer Kreise, gehalten von zwei Engeln Seite 22. d) Ein sehr schönes Motiv endlich ist der Thronchrist ohne Aureole, wie er über die ihn Anbetenden schützend beide Hände ausstreckt, zu beiden Seiten Sonne und Mond. Seite 35. 2) Der Kreuzchrist, in der Regel bärtig (kurzer Backen- und Schnurrbart) mit Kreuznimbus, Hände und Füße mit je zwei Nägeln angeheftet, nackt mit Hüfttuch, ohne Seitenwunde, nicht todt oder sterbend, sondern lebend, rechts schauend, mit den Füßen wenig über oder gradezu auf dem Boden stehend, S. 2. Sonne und Mond kommen nicht dabei vor. Besondere Motive sind: 1) Christus auf die Maria schauend, welche als Greisin mit einfachem Tellernimbus dargestellt ist, Seite 81. 2) an den Quer-

armen des Kreuzes je ein Engel mit Tuch, auf der rechten Seite zwei Krieger, der eine dem andern auf den Heiland deutend; auf der linken Seite sprengen gegen das Herz Christi das Einhorn, darunter gegen die Füße der Löwe herbei, zwischen beiden steht der heilige Gral. Seite 27.

3. Maria thront unter einem Rundbogen in der Kleidung einer vornehmen Frau des 10ten Jahrhunderts, mit sehr langen, spitzen Schuhen, einem bandumwundenen Perlendiadem und Tellernimbus, auf dem Schooße das bekleidete Christkind mit Kreuznimbus und nackten Füßen; es streckt die segnende Rechte den h. drei Königen entgegen, welche in gleichmäßiger Bewegung herbei kommen, einer hinter dem andern, gekleidet mit Halbstiefeln, Mantel und phrygischer Mütze, jeder ein anders geformtes Gefäß emporhaltend, über dem vordersten der Stern. Seite 84.

4. Evangelistenzeichen, jedes sein Buch haltend, in einer runden Scheibe, Adler, Löwe und Ochs geflügelt, der Mensch des Matthäus aber nicht geflügelt, was namentlich zum Beweise dient, daß das Zeichen dieses Evangelisten nicht als Engel zu nehmen ist; nur Mensch und Löwe, nicht aber Adler und Ochs haben, der erstere einen einfachen, der Löwe einen zweifachen Kreis um das Haupt.

5. Engel bekleidet, geflügelt, mit Tellernimbus und mit oder ohne Stirnreif, Seite 20. 22. 96; die Füße nackt oder bekleidet, S. 43. — Die Seraphim haben drei Paar Flügel, welche mit Augen besetzt sind und den Körper ganz bedecken, so jedoch, daß Kopf, Hände und Füße hervorschauen. S. 20. 96. — Die Cherubim sind Köpfe mit zwei Flügeln am Halse, einem Stirnreif und Tellernimbus. S. 162.

6. Heiligenschein ist bei Maria, Engeln, Propheten, ja sogar bei der Mutter Erde ein runder Teller oder Scheibe, bei Christus mit den drei oberen Balken des Kreuzes versehen. Die Glorie des Heilands ist immer kreisrund und umschließt, wie schon bei Christus angedeutet wurde, entweder dessen Brustbild ganz oder bei der ganzen Figur nur die untere Hälfte des Körpers oder endlich sie ist nach der Höhe aus zwei zusammengesetzten Kreisen gebildet, von denen der obere (Himmel) den Oberkörper, der untere (Erde) die untere Hälfte des Körpers umschließt.

7. Sonne und Mond werden dargestellt, die erstere rechts, die zweite links, 1) die Sonne als männliche, bekleidete Halbfigur, unbärtig, das langgelockte Haupt mit Zackenstrahlen umgeben, in der Rechten ein Füllhorn (mit Flammenbündel?) oder das Flammenhorn in der Linken vor der rechten Schulter, während die rechte Hand gegen Christus ausgestreckt ist; der Mond als weibliche bekleidete Halbfigur, auf dem lang herabwallenden Haar eine mit den Hörnern aufgerichtete Mondsichel, in der Linken ein Füllhorn mit Strahlenbündel, oder die Rechte zugleich gegen Christus, Seite 152. 162. 2) Die Sonne als Scheibe, welche wie unser Kalenderzeichen für das letzte Viertel des Mondes aufrecht steht und deren Strahlen zackenförmig wagerecht gegen Christus gerichtet sind; der Mond ähnlich, doch auf die Wölbung gestellt, mit emporgerichteten Hörnern und aufwärts strebenden Zackenstrahlen, S. 35.

8. Die Mutter Erde, 1) weibliche Halbfigur, bekleidet, mit lang herabwallendem Haar und Tellernimbus, im Munde querüber ein starker Rebenzweig mit herabhängenden Trauben, in den ausgestreckten Händen rechts ein Aehrenbündel, links ein Strauß mit drei fünflappigen Blättern, oben der Himmel mit Sonne und Mond, S. 152. 2) weibliche Halbfigur, nackt, im Wasser (Jordan) mit herabwallendem Haar, um den Hals eine Perlenschnur, ohne Nimbus, in den erhobenen Händen ein Tuch, welches einen Halbbogen über dem Haupte bildet, S. 54.

9. Der Jordan, dargestellt durch ein Wasser, am linken Ufer (rechts des Beschauers) ein nackter, sitzender, kurzbärtiger Mann, in der Linken ein Füllhorn mit der Ueberschrift IOR; am rechten Ufer eine sitzende, bekleidete Figur, in der Rechten einen Palmenzweig mit der Ueberschrift DAN. In der Mitte steht die Mutter Erde (s. d.), über ihr ein Prophet, der nach oben deutet, S. 54.

Beiläufig enthält diese Handschrift zugleich eine, namentlich für das D, (weil eben das Wort „Domine“ am häufigsten vorkommt), sehr reiche Folge der geschmackvollsten Anfangsbuchstaben, welche sich fast nie wiederholen, und auch für die Schriftkunde höchst interessante Aufschlüsse geben.

Das Münster in Basel

ist einer gründlichen Restauration unterworfen worden, welche in die Hände der Herren Architekten Riggenbach und Merian gelegt ist. Veranlassung gab die nothwendige Verlegung der Orgel von der Wand des Mittelschiffs an die Westseite, wobei man sich entschloß, den Lettner, der das Chor und Querschiff vom Mittelschiff trennte, als Orgelchor zu benutzen und also an die Westseite zu versetzen. Von da ging man schrittweis weiter zu einer möglichst vollkommenen Herstellung des durch allerhand Unrath und Unthat entstellten, höchstbedeutenden und würdevollen Baudenkmals, ohne freilich ganz den Bedingungen sich entziehen zu können, die durch die Zwecke der Benutzung geboten werden.

Was vor allem als Wohlthat in die Augen fällt, das ist die Befreiung der Wände und Pfeiler von der abscheulichen blutrothen Tünche, womit sie bis in die Gewölbe hinauf überdeckt waren und unter welcher man selber Sculpturen und reliefierte Friese und Capitäle geradezu begraben fand. Ein lichter, graugelblicher Sandstein ist zu Tage gekommen, der in den alterthümlich spitzbogigen Archivolten des Mittelschiffs mit einem lichtröthlichen anmuthig abwechselt.

Nach Hinwegräumung des Lettners ergab sich, daß die Erhöhung des Chors, die das Querschiff in zwei Theile theilte, auf den Chor selbst beschränkt werden mußte, wenn nicht das Querschiff ein todter Raum bleiben sollte. Man entschloß sich also, die darunter befindliche Krypta zuzuschütten und nur jene „Krypta“ bestehen zu lassen, welche sich unter dem Chor befindet.

Es ist nun natürlich, daß bei einer solchen Gelegenheit der Bau mit Aufmerksamkeit betrachtet, untersucht und seine Geschichte zu ergründen gesucht wird. Das Baseler Münster gibt der Forscherlust manches Räthsel auf. Ich habe das Bauwerk jetzt in Gesellschaft des Hrn. Architekten Riggenbach angesehen und glaube die Bemerkungen mittheilen zu sollen, die sich uns bei dieser Betrachtung ergeben haben.

Das Münster ist bekanntlich gegründet von Kaiser Heinrich II. zu Anfang des 11. Jahrhunderts. Die erste Frage demnach ist: was ist von diesem Bau noch übrig? Bekanntlich will man die St. Galluspforte dahin rechnen, so wie die „Krypta“, nämlich die noch bestehende. Gegen die erstere Annahme streitet das ganze architektonische Detail der Pforte, die schlanken, die gewundenen Säulchen, der Styl der Ornamente, wenn auch die Rohheit der Sculpturen auf ein höheres Alter deuten sollte. In Betreff der zweiten Annahme aber muß man sich die Anlage und den jetzigen Zustand dieser sog. Krypta genau vergegenwärtigen. Man geht aus dem Querschiff (in der Richtung der innern Seitenschiffe) hinab in die Unterkirche und gelangt zunächst in einen Umgang, der auf der einen Seite von der Umfassungsmauer, auf der andern (innern) Seite von sechs starken Pfeilern gebildet wird, welche durch schwere Tonnengewölbe verbunden sind und Gänge zwischen sich haben, die concentrisch zusammenlaufen in einen innern, mit einem Kreuzgewölbe über-

deckten Raum; so daß die Pfeiler nach innen zu sich zuspitzen. Kreuzgewölbe liegen auch über dem Umgang. Nun ergibt sich erstlich, daß diese letztern erst im 14. Jahrhundert eingezogen worden sind, und daß vorher an ihrer Stelle keine andern gewesen; denn die Dienste der Umfassungsmauern gehen durch die (jetzigen) Gewölbe durch und tragen die Gewölbe des obern Chorumgangs. Weiter aber ergibt sich, daß den Diensten die gegenüberliegenden Pfeiler in ihrer Gliederung und im Styl genau entsprechen; daß auch diese Pfeiler, die allerdings als Basis der aufsitzenden Tonnengewölbe Friese haben, durch die (jetzigen) Kreuzgewölbe des Umgangs durchsetzen und im obern Chorumgang zum Vorschein kommen, ohne daß an ihnen (sowie an den Diensten gegenüber) eine ursprüngliche Gewölbconstruction als Decke des unterirdischen Umgangs wahrzunehmen wäre. Damit haben wir aber die ganz eigenthümliche und vielleicht einzige Anlage eines offnen Chorumgangs in der Tiefe der Krypta, in welchen man vom Chor aus hinabsehen konnte. — Die ebengenannten Pfeiler haben nun oben im Chor, etwa drei Fuß über dem Boden, abermals ein Gesims, und über ihrer Platte sind je vier freistehende Säulen aufgerichtet und durch eine Capitälplatte verbunden, auch durch einen später zwischen sie eingeschobenen Rothpfeiler verstärkt. Die Capitäle dieser Säulen entsprechen den Capitälen der Dienste gegenüber und tragen mit diesen gemeinsam das Gewölbe des Chorumgangs, über welchem eine Gallerie oder Empore sich hinzieht. In dieser ganzen Anlage greift ein Glied so genau ins andere, daß keines vom andern getrennt zu denken ist, kein einzelner Theil älter sein kann, als das Ganze, da er nur durch dieses seine Bedeutung hat; was nicht ausschließt, daß altes Baumaterial bei einem Neubau benutzt worden ist.

Dazu kommt, daß dieser, jetzt „Krypta" genannte Unterbau durchaus nicht die Anlage einer Krypta hat. Der innerste von den Pfeilern umschlossene Raum hat fünf offene Zugänge zwischen eben diesen Pfeilern und einen noch offenern Umgang zwischen Pfeilern und Umfassungsmauer. Er ist also nur eine Vorhalle zur Krypta. Diese selbst lag unter dem Kreuzschiff (das deßhalb auch so ungewöhnlich erhöht war, daß die Restauration sie zugeworfen), ihre Absis aber weiter östlich unter dem schmalen Zwischenraum, der den fünfseitigen Chorabschluß vom Querschiff trennt.

Ist nun die gesammte Bauanlage des Chors mit seinem Unterbau ein ursprünglich zusammengehöriges Ganze, so bildet sie in Verbindung mit dem Querschiff und den drei mittleren Längenschiffen den eigentlichen Baukörper der Kirche (an welchem erst im 14. Jahrhundert die äußern Seitenschiffe angestoßen worden), welchem seine Bauformen — Urkunden fehlen — in dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts seine Stelle anweisen.

Von diesem Bau also reicht — einige Baumaterialien etwa abgerechnet — nichts in die Zeit Heinrichs hinauf. Dagegen glaube ich, daß die nun verschüttete Krypta seinem Baue angehörte, da wohl nur die Vorstellung von ihrer Unverrückbarkeit die Stellung rechtfertigen kann, die sie in dem Neubau einnahm, und durch welche sie die architektonische Wirkung des Querschiffs so gut wie aufheben mußte.

Außerdem gehören dem Baue Heinrichs unzweifelhaft an jene beiden Reliefstafeln aus Sandstein, die eine mit sechs Apostelfiguren, die andere mit den Märtyrergeschichten des Laurentius und Vincentius. Der Styl derselben stimmt mit der goldnen Altartafel Heinrichs vollkommen überein, die Arbeit aber scheint mir vorzüglicher zu sein. Sehr lebhafte Erinnerungen an die altrömische Kunst haben dabei die Künstlerhände geleitet.

Sehr verschieden davon, und sehr viel roher und formloser sind die Sculpturen an der Gallnspforte und an den Säulencapitälen des Chors. Erstere bieten für die Erklärung wenig Schwierigkeit, letztere dagegen stellen sich als ziemlich dunkle Räthsel dar, verwickelter obendrein durch ihre Verbindung heiliger und profaner Geschichten. Inzwischen glaube ich doch der Lösung etwas näher gerückt zu sein, als ich war. Das erste Capitäl in der Reihenfolge von Norden nach Süden zeigt auf der Vorderseite eine gekrönte männliche, bärtige Gestalt auf einem Thron über Wellen oder einem Regenbogen, in jeder Hand ein Scepter, zu beiden Seiten gefesselte Greifen. Wie mir Riggenbach sagte, will man sie mit einer Sage von Alexander d. Gr. in Verbindung bringen. Ich sehe, namentlich durch die Nebenreliefs bestimmt, eine, allerdings noch nicht ganz klare Darstellung Gottes aus der Weltschöpfung darin. Auf der zweiten Seite ist der Sündenfall, auf der dritten stehen Adam und Eva als arme Sünder vor Gott, auf der vierten werden sie aus dem Paradiese getrieben. Demnach könnten die auf dem ersten Bild sichtbaren Sphinxe die gefesselten Drachen, Tod und Sünde, sein, die durch den Sündenfall frei werden. Eine Capitälplatte deckt immer die ganze Gruppe von vier Säulen.

Die Reliefs der zweiten Platte stellen nur Kämpfe eines Helden (und zwar, nach Riggenbachs Erklärung, des Dietrich von Bern) mit Thieren dar, mit einem Löwen, einem Auerochsen und einem Bären, bei welchem auch ein Fisch zugegen; auf dem vierten errettet er seinen Bruder aus dem Rachen eines Drachens. Das sind wohl die Kämpfe des Menschen mit der Sünde und seine zeitliche Erlösung. — Die Reliefs der dritten Platte zeigen den Tod, und zwar in der heidnischen Fabel von Pyramus und Thisbe. Pyramus sieht den zerrissenen Schleier seiner Thisbe (die sich auf einen Baum gerettet) in dem Rachen eines Löwen; dann tödtet er den Löwen; dann sich; und auf dem vierten Bild gibt sich über seinem Leichnam Thisbe den Tod. Also Tod, und nichts als Tod!

Die vierte Reliefplatte bringt Versöhnung und zweifaches Ende: zuerst das Opfer Abrahams als Vorbild des Erlösungstodes Christi, alsdann links den offnen Höllenrachen und Höllenpein, rechts Abrahams Schooß, das Sinnbild des ewigen Paradieses.

Zu den Merkwürdigkeiten des Baues gehören auch die zwei hohlen Pfeiler im Chor, in denen Wendeltreppen zur Empore aufführen. Endlich ist es von Interesse, zu wissen, daß bei den Restaurationsarbeiten die Reste eines Westchors aufgefunden worden sind.

E. Förster.

Kunstliteratur.

Die Baukunst des christlichen Mittelalters. Ein Leitfaden zum Gebrauche für Vorlesungen und zum Selbstunterrichte, von A. H. Springer. Bonn, bei Henry & Cohen. 1854. 8. 172 S. Mit 300 Figuren auf 25 Bildtafeln.

Der Zweck vorliegender Schrift geht dahin, eine gedrängte Darstellung des Entwicklungsganges der christlich-mittelalterlichen Baukunst zu geben, „einen Rechenschaftsbericht, wie das Vorwort sagt, über das Erworbene und Geleistete den weitzerstreuten Freunden der Kunststudien vorzulegen, den festen Besitz von dem noch schwankenden und unsicheren Gute zu scheiden und auf solche Weise Richtpunkte für die künftige Forschung aufzustellen." Ein solches Unternehmen, mit klarem Ueberblick und richtiger Einsicht durchgeführt, muß allerdings, wie es offenbar aus dem gesteigerten, in immer weitere Kreise gedrungenen Interesse an der großartigen Architekturentfaltung des Mittelalters entsprungen ist, dem Studium dieser Disciplin wieder von erfreulicher Förderung werden. In der That scheint es auch gerade an der Zeit, einen solchen Versuch zu wagen. Der Verfasser berührt zwar, wie billig, in der Vorrede die Schwierigkeiten, welche sich einer derartigen Arbeit in den Weg stellen, aber er hat dieselben nicht gescheut, und man wird ihm dafür Dank wissen,

wenngleich es uns scheint, als ob es mit jenen Schwierigkeiten — die auch wir gewiß nicht unterschätzen wollen — doch nicht so gar schlimm bestellt sei, wie das Vorwort annehmen zu müssen glaubt. Die „schwere Krisis, an welcher die Baugeschichte des Mittelalters darniederliegt," ist doch wohl schon in den wesentlichsten Punkten überwunden. Jene „neuen Anschauungen über den Ursprung, die Formen, die Dauer der einzelnen Bauweisen des Mittelalters, die gegen die Grundsätze und Meinungen der älteren Forscher sich verbreiten", haben nicht bloß anregend und fördernd gewirkt, sondern zu einem in den großen Umrissen fest umgränzten Bilde der mittelalterlichen Architekturgeschichte geführt, welches über die wichtigsten Hauptfragen eine definitive Entscheidung gebracht hat. Daß noch manche Einzelzüge näher zu begründen und festzustellen sein werden, ehe die geschichtliche Anschauung „zum Abschluß und zur Vollendung" gelangen kann, ist keine Frage: aber eben so gewiß ist es, daß die Arbeiten von Männern wie Kugler, Schnaase, v. Quast, Moller, Chr. W. Schmidt, Puttrich u. A. wohl ein sicheres Fundament bieten, auf welchem sich ein festbegründeter, klar disponirter Bau aufführen läßt.

Daran hat Springer denn mit redlichem Willen und tüchtiger Einsicht gearbeitet. Mit gewissenhafter Sorgfalt und umsichtiger Kritik die vorhandenen Hülfsmittel benutzend, durch eigne Anschauung zur Genüge unterstützt, hat er in knapper Form einen Abriß der Baugeschichte des Mittelalters gegeben, indem er die innere Entwicklung der betreffenden Architektursysteme und die äußere Verbreitung derselben in gleicher Weise darzulegen bemüht ist. Für letzteren Gesichtspunkt ist Deutschland, wie billig, in den Vordergrund getreten, doch ist aus den Schöpfungen der anderen Länder das Charakteristische, Bedeutsame, Einflußreiche mit richtigem Griff herausgehoben. In der Schilderung der Bausysteme herrscht Einfachheit und Klarheit; das Bezeichnende ist in den Vordergrund gestellt, die Bedeutung der Einzelformen, das Wesen der Constructionen eindringlich nachgewiesen. Die Anordnung des Stoffes gliedert sich nach leitenden Paragraphen, zu welchen gleichsam als Noten, die vorzüglich der Aufzählung der wichtigsten Denkmäler und der Angabe der literarischen Hülfsmittel für ihre Betrachtung gewidmet sind, Anmerkungen hinzutreten. Diese Theilung, nicht wohl geeignet, wo es gälte, ein lebensvolles Bild des betreffenden Bausystemes künstlerisch zu reproduciren, wie es in Schnaase's viertem Bande in wahrhaft klassischer Weise geschehen ist, erweis't sich für den beabsichtigten Zweck des Leitfadens recht angemessen. Wir glauben dem Verfasser unsre Anerkennung nicht förderſamer ausdrücken zu können, als indem wir seine Schrift im Einzelnen durchgehen und die Punkte, welche etwa ein Bedenken erregt haben, namhaft machen, auf daß bei einer zu erhoffenden neuen Auflage das Zweifelhafte oder Unrichtige getilgt werden könne.

Die Einleitung verbreitet sich zunächst über „die Elemente der Architektur." Ein flüchtigster Ueberblick leitet über die Bauunternehmungen der ältesten Völker hinweg, der Unterschied des bloßen Nothbaues vom Kunstbaue wird klar dargelegt, sodann von der Zusammensetzung der architektonischen Glieder ausführlich gehandelt. Hier läuft aber eine zu äußerliche, zu wenig auf das Wesen des Gliedes gerichtete Auffassung mit unter, wenn S. 9 gesagt wird, daß ein Pfeilerbündel in der mittelalterlichen Architektur „aus Pfählen besteht, welche sich um den Pfeilerkern herumlegen und als Gewölbeträger fungiren." Wenn der Verf. kurz vorher mit Recht den Satz aufstellt, daß jede Funktion durch eine entsprechende Form symbolisch angedeutet wird, so darf er die Grundverschiedenheit der vertikalen und der horizontalen Glieder, selbst bei anscheinend äußerer Aehnlichkeit, keinen Augenblick verschweigen. Sodann wünschen wir an diesem Orte die entscheidende Bedeutung, welche die Art der Raumbedeckung für die Gestaltung der verschiedenen Style gewinnt, dargelegt zu sehen. Der andere Abschnitt der Einleitung handelt klar und einsichtig von der „antiken Architektur als Bautradition des Mittelalters", indem er ein Bild der griechischen und römischen Bauweise in wenigen hinreichenden Zügen entwirft.

Der eigentliche Stoff des Buches ist sodann in mehrere Abschnitte getheilt, deren erster der altchristlichen Architektur gewidmet ist. Er zerfällt, nach einleitenden Bemerkungen über die Anfänge derselben, in drei Theile, welche den Basilikenstyl, den byzantinischen Styl und den altchristlichen Styl diesseits der Alpen behandeln. Hier hätte der sogenannte alte Dom zu Regensburg, selbst nicht mit dem Fragezeichen versehen, auf S. 52 nicht zu den vorkarolingischen Bauten gezählt werden sollen, da er, mit Berücksichtigung der v. Quast'schen im D. Kunstblatt niedergelegten Forschungen, später auf S. 113 richtig als Denkmal des XI. Jahrhunderts aufgeführt wird. Ein Mißverständniß ist dem Verf. S. 57 begegnet, wo er, von der Anlage der Doppelchöre redend, gegen eine nirgends aufgestellte Ansicht sich ausspricht, der zufolge diese Anordnung aus der Trennung eines Kuppelbaues durch ein Langhaus entstanden sein solle. Offenbar beruht dies auf unrichtiger Auffassung einer Stelle in Schnaase's Kunstgeschichte III. 496, wo durch das Anknüpfen an bereits besprochene Formen nur eine erläuternde Vorstellung der neuen Planbildung gegeben werden soll.

Den zweiten Abschnitt füllt die Betrachtung des romanischen Styles. Auch hier trifft man überall eine ansprechende, klare Darstellung, welche die Bedingungen des Materiales, der Länder- und Völkerverschiedenheiten, die hier gerade eine staunenswerthe Fülle individuell besondrer Gruppen erzeugt haben, kurz anzudeuten und den verwickelten Stoff übersichtlich zu ordnen weiß. Dieser, so wie der folgende Abschnitt gliedert sich in drei Unterabtheilungen, deren erste „die geschichtliche Entwicklung" des betreffenden Styles in geeigneten Zügen schildert, während die zweite „das System" anschaulich darlegt, die dritte „die äußere Verbreitung" nach den einzelnen Ländern an den wichtigsten Denkmälern verfolgt und die nothwendigsten literarischen Nachweise enthält. Doch sind uns auch hier einzelne Bedenken aufgestiegen, die wir ebenfalls kurz angeben. Auf S. 73 wäre unter den Hallenkirchen romanischen Styles die Martinskirche zu Braunschweig deshalb zu beanstanden, weil sie die deutlichen Spuren früherer niedriger Seitenschiffe, die nur nachträglich überhöht wurden, zeigt. Wenn wir auf derselben Seite belehrt werden, daß das Vorkommen eines einzelnen Seitenschiffes sich aus dem unvollendeten Zustande der Kirchen erkläre, so ist dagegen zu bemerken, daß in der Regel diese nicht so gar selten vorkommende Unregelmäßigkeit beabsichtigt war, vermuthlich durch lokale Gründe verschiedner Art bedingt, daß manchmal (Kirchen zu Marienthal und Liesborn) der Kreuzgang des Klosters die Stelle des zweiten Seitenschiffes einnimmt, und daß diese Kirchen durchaus abgeschlossen und vollendet erscheinen. Auf S. 74 läßt sich zu den beiden einzigen sächsischen Säulenbasiliken (Kirche auf dem Moritzberge bei Hildesheim und Paulinzelle, welche letztere nicht eigentlich zu Sachsen, sondern zu Thüringen gehört) als eigentlich auf sächsischem Gebiete belegene die Klosterkirche zu Hamersleben hinzufügen. Daß, wie es S. 76 heißt, der kreisförmige Abschluß den Krypten niemals fehlt, erleidet durch manche gleich der über ihr errichteten Kirche geradlinig geschlossenen Krypte einige Beschränkung. Ungenau ist auf S. 78 der Ausdruck, daß an einigen Orten eine Thiergestalt „an die Stelle der Säulenbasis" tritt, da vielmehr die Säule mit ihrer Basis auf solchem Untersatze sich erhebt. Wesentlicher ist indeß auf S. 109 der Irrthum, daß die gothischen Kirchen in Westfalen „keine Strebepfeiler" haben, da ihnen bei fehlender Oberwand und gleich hohen Schiffen nur die Strebebögen, nie die Strebepfeiler fehlen.

Im dritten Abschnitte wird der gothische Styl in derselben

übersichtlichen Klarheit und Kürze nach seiner geschichtlichen Entwicklung, seinem System und seiner äußeren Verbreitung dargelegt. Hier finden wir wenig zu erinnern. Doch ist den Annahmen des Verfassers gegenüber zu bemerken, daß die Hallenkirchen (S. 132) das Kreuzschiff zwar selten, aber doch bisweilen vollständig ausgebildet haben, wie die Johanniskirche und die Marienkirche in Danzig, letztere sogar mit Nebenschiffen, die Pfarrkirche zu Hamm, zu Bocholt, die Elisabethkirche zu Marburg, mit polygonem Schlusse der Kreuzarme u. A. Die auf S. 133 aufgeworfene Frage, ob die Dominikaner und Franziskaner die Hallenkirchen in Aufnahme gebracht haben, ist nach der neuerdings gewonnenen Kenntniß der frühen westfälischen Hallenkirchen wohl erledigt. Daß die spätgothischen Formen nur kurz behandelt werden, verdient ohne Zweifel Billigung.

Eine nützliche Zugabe bilden das Register der technischen Ausdrücke, die Erklärung der Bildtafeln und letztere selbst. Sie fangen mit Darstellung der einfachsten Elemente architektonischer Gliederungen an, geben dann zusammengesetzte Profile verschiedener Style, veranschaulichen auf zwei Tafeln die Formen antiker Architektur und widmen fünf Tafeln den altchristlichen Baustylen. Von den übrigen gehören sieben dem romanischen, sieben dem gothischen Style. Durch eine große Anzahl von Grundrissen, Aufrissen, Durchschnitten, inneren Perspektiven und äußeren Ansichten ist die Kompositionsweise, durch Abbildung von Details, Ornamenten und Gliedern die charakteristische Art der ästhetischen Durchführung der Style veranschaulicht. Die Wahl der Gegenstände zeugt von Einsicht, und die Behandlung der Zeichnungen ist für das Verständniß der Formen im Allgemeinen genügend. Nur die aus Kinkel's in demselben Verlage erschienener Kunstgeschichte aufgenommenen Tafeln V. und VI. zeigen gar zu mangelhafte Behandlung des architektonischen Details. Immerhin ist die reichliche Ausstattung bei höchst mäßigem Preise lobend anzuerkennen.

Je fühlbarer der Mangel eines solchen, in die Kenntniß der mittelalterlichen Baukunst einführenden Buches empfunden wurde — denn meine kürzlich in dritter Auflage erschienene „Vorschule" enthält nur die nothdürftigsten ersten Grundlagen — um so freudiger heißen wir die vorliegende wackere und sorgsame Arbeit willkommen und wünschen dem Verfasser, daß ihm recht bald die Gelegenheit geboten werde, in einer zweiten Auflage auch die kleinen Irrthümer, die in einem größeren Ganzen stets sich einschleichen, auszumerzen.

W. Lübke.

Zeitung.

Berlin, im Januar. Se. Maj. der König hat beim Bildhauer Afinger die Wiederholung der schönen Büste der Fürstin von Sagan, die auf unserer letzten Ausstellung so allgemeinen Beifall fand, in Marmor bestellt.

Dem Direktor der Porzellan-Manufaktur, Regierungsrath Kolbe, ist der Charakter als Geheimer Regierungsrath verliehen.

Der Dr. Otto Jahn ist zum ordentlichen Professor der klassischen Philologie und Archäologie in der philosophischen Fakultät der Universität in Bonn ernannt.

Dem Lehrer bei der hiesigen Königlichen Akademie der Künste, Medailleur Carl Fischer, ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

Vc. **Dresden,** im Januar. Professor Rietschel hat kürzlich die Portraitbüsten des verstorbenen und des jetzt regierenden Königs vollendet.

† **Kassel.** Das Interesse geht hier zu sehr auf andere Richtungen aus, als daß über bildende Kunst öfter zu berichten wäre: Vor Kurzem jedoch, nachdem die wenig besuchte, aber im Vergleich zu den früheren, in einem ungleich günstigeren Lokal abgehaltene Kunstvereins-Ausstellung schon längere Zeit geschlossen ist, kehrt einer unsrer vaterländischen Künstler, Herr E. Ihlee, aus Italien zurück, von wo er neben Arbeiten eigner Erfindung, als Früchte seines Aufenthaltes, mehrere schöne Copieen der Galerie von Florenz und Rom mitbringt. — Auch der Sohn des Ministers Hassenpflug, der einige Zeit zu London verweilte, und eine wohlgelungene Gruppe von Amor und Psyche ausgestellt hatte, ist, wie wir vernehmen, mit einer Bildhauer-Arbeit für die Kirche des heiligen Michael zu Fulda beschäftigt.

Herr Ihlee hat für Se. Hoheit den Prinzen Georg von Hessen die Flora Titians aus der Galerie der Uffìcien zu Florenz copirt; und wer das Urbild noch in aller Frische im Gedächtniß trägt, wird sich nicht wenig an dieser treuen Nachbildung erfreuen.

Ein anderes Bild Titians aus der Galerie Borghese zu Rom, ist der Kunstwelt unter der Benennung „irdische und himmlische Liebe" durch die zwei überaus schönen weiblichen Gestalten, als eins der anziehendsten Gemälde dieser reichen Sammlung, bekannt, und wird es wahrscheinlich bald noch mehr durch einen Kupferstich werden, welchen, wie uns gesagt worden, ein Meister von so begründetem Ruf wie Herr E. Schäffer auszuführen und auf seine Kosten herauszugeben, unternommen hat. Ebenso dürfen wir aus der Copie, die wir vor uns haben, schließen, daß die Wahl hier keine von außenher bestimmte war, sondern vielmehr die Herrlichkeiten des Vorbildes es waren, welche Herrn Ihlee angezogen haben.

Ueber die oft besprochene Bedeutung dieses Bildes werden wir nächstens zu reden Gelegenheit nehmen.

llt. **Nürnberg.** Je mehr in unseren Tagen die meisten Kunstleistungen aus einem Geiste hervorgehen, der nicht im Besonderen dem einzelnen Künstler angehört, sondern längst zum Gemeingute der Zeit, einer Schule, Richtung oder gar Manier geworden ist, um so mehr ist es Pflicht des Kunstfreundes, auf Schöpfungen aufmerksam zu machen, in denen wirklich eine originelle, schaffende Kraft sich bekundet. Bei solcher Gelegenheit sind hier am Orte aber vor Allem die Leistungen des Bildhauers Rauh zu nennen, eines unserer am wenigsten gekannten, aber besten Künstler. In diesem Augenblicke stehen von ihm in der „Herrentrinkstube" drei kleine, in Gyps gegossene Figuren ausgestellt, welche vollkommen das Gesagte bestätigen. Die eine, eine jungfräuliche Gestalt, Walkyrie, Ingeborg, Thusnelde oder dergl., welche aus einem Horne hochher einschenkt, athmet zwar mit Schwanthaler'schem Hauche, doch in reinster, zartester Anmuth. Vollkommen originell und mit ursprünglichster Lebenskraft begabt sind die beiden anderen, noch kleineren Statuetten, ein italienischer Ziegenhirt und eine Marktbäuerin aus demselben Lande — die frischesten, niedlichsten Geschöpfe, die sich denken lassen. Leider ist an der äußeren Ausführung Manches zu wünschen übrig geblieben; möchte reichlicher Verkauf den wirklich trefflichen Künstler ermuthigen, auch darauf seine Aufmerksamkeit zu wenden!

Bremen ist hinter den übrigen Reichsstädten nicht zurückgeblieben und hat eine namhafte Summe zu dem Aktienfonds des germanischen Museums beigesteuert.

Paris. Die Versteigerung der werthvollen Sammlungen von Büchern, Manuscripten, Autographen, Zeichnungen und Kupferstichen aus dem Nachlasse des Hrn. A. A. Renouard ist am 30. Dez. beendigt worden, nachdem sie einen Monat lang gedauert hatte. Bei Weitem der werthvollere und größere Theil dieser Schätze ist in Frankreich geblieben. Der Gesammt-Erlös betrug 208,000 Frcs.; am höchsten bezahlt wurde ein Quartband von 105 Blättern: „Proces pinc, cum calendario", den Baron Rothschild für 10,350. Frcs. erstand.

Briefwechsel.

Hr. J. H. in D. Der erwartete Aufsatz liegt schon längere Zeit fertig in unserer Mappe und wird wohl bald erscheinen. Die R. in der angedeuteten Weise nochmals willkommen! — L. in G. Der Buchhändler wird vielleicht ein Probenummer-Exemplar statt des Abonnements-Exemplars unserer Nr. 1 geschickt haben. Nur den Letzteren liegt der Kupferstich bei, während Erstere die Bezeichnung: Probe-Nummer tragen.

(Der heutigen Nummer ist der Titel des fünften Jahrgangs, das Literatur-Blatt Nr. 2. des Deutschen Kunstblattes und eine illustr. Beilage aus der Verlagshandlung von Ebner und Seubert in Stuttgart beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal, Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 5. Donnerstag, den 1. Februar. 1855.

Ein Tagebuch von Jos. Ant. Koch.

(Mitgetheilt von **E. Förster.**)

In der Bibliothek der Kunstschule zu Stuttgart wird ein Tagebuch von dem berühmten Landschaftsmaler Jos. Ant. Koch aufbewahrt, geführt auf einer achttägigen Reise von Stuttgart nach dem Rheinfall und zurück nach der hohen Carlsschule, deren Zögling er war. Das Jahr ist nicht angegeben; doch scheint die Reise in der letzten Zeit von Koch's Aufenthalt in der Anstalt stattgefunden zu haben, deren für ihn unerträglich gewordenen Druck er sich bekanntlich (im J. 1792) durch die Flucht entzog.

Das Tagebuch dieser Reise, welche in die letzten April- und ersten Maitage fällt, ist reichlich mit Federzeichnungen ausgestattet, Reisescenen, Landschaften, auch allegorischen Darstellungen. Die ersten sieben und die letzten zwei (oder drei) Blätter sind verloren gegangen, desgleichen mehre Zeichnungen; darunter das Titelblatt: Koch als Mercurius, von der Minerva und der Malerei begleitet. Das Verzeichniß aber sämmtlicher Zeichnungen ist erhalten und daraus ersieht man, daß die Reise von der Carlsschule, die als der groteske oder „geschnürgelte" Olymp bezeichnet ist, über Reutlingen, Neckarthalfingen, Urach, Eglingen nach Kloster Zwiefalten ging, dessen Mönche als die Repräsentanten von Andächtelei und Ignoranz auftreten, umgeben von blutigen, hölzernen Heilskreuzen, geschmacklosen Asceten- und Marterbildern (z. B. „wie dem fünften Prälaten des Klosters die Gedärme aus dem Leibe gehaspelt werden") und voll Ketzerverfolgungseifer. Von da wird die Reise nach Riedlingen, dem Heiligenberg und nach Salmannsweil fortgesetzt. In diesem vom Lichte der Neuzeit bereits erhellten Kloster, wo Koch mit seinem Reisegefährten Roos, ebenso wie vorher in Zwiefalten, gastliche Aufnahme gefunden, wird gerade das Geburtsfest des Prälaten mit einem großen Gastmahl gefeiert; und an dieser Stelle tritt das Tagebuch ein. Es ist eine überaus zahlreiche Gesellschaft im großen, prachtvoll erleuchteten Saale beisammen und die Tafel weiß nichts von dem Gelübde der Enthaltsamkeit. Erzählungen von der französischen Revolution, von der „Freiheits-Maskerade" in Stuttgart würzen das Mahl und in fast ungemessener Weise wird dem Bacchus geopfert.

Den folgenden Tag, 29. April, werden die Reisenden durch schlechtes Wetter und vielleicht auch wohl durch Küche und Keller im Kloster festgehalten. Sie besehen die große „gothische" Kirche, wo es keine „Henkergeschichten" giebt, wie in Zwiefalten, und „wo man also nicht nöthig hat, vor Schrecken den Rücken zu kehren" und besuchen den Bildhauer des Klosters, Namens Wieland, der sie aber mit seinen äußerst rohen, von allem ächtem Kunstgeist weit entfernten Arbeiten lebhaft an die hohe Carlsschule und ihre Kunstvorschriften erinnert. „Es ist mir immer ekelhaft anzusehen, schreibt Koch, wie diese Gattung Menschen das vorzügliche Verdienst ihrer Kunst blos in die Faustfertigkeit ohne alle Kenntniß und Grundsätze setzt. Solche Thorheiten erinnern mich mit Schmerzen an den vielfach geschnürgelten Olymp und an den fernhinschauenden Foibos Apollon, welcher noch viel ärgerer Dummheiten sich rühmen darf." Mit Letzterem ist der Lehrer der Malerei an der Karlsschule gemeint, wie aus einer gleichfalls in der Kunstschule zu Stuttgart aufbewahrten Zeichnung zur Genüge erhellt. In der Bibliothek finden die Reisenden nicht nur Kupferstiche nach Rafael und Poussin, sondern auch philosophische Schriften. „Hier sind alle Bücher erlaubt, während in Zwiefalten die neue Philosophie zur Hölle verdammt wird."

Am 30. April verlassen die Reisenden das Kloster. Wie sie nach Uhldingen am Bodensee kommen, finden sie das ganze Dorf menschenleer, selbst das Wirthshaus wie ausgestorben. Nur eine alte Kranke im Bett ist da, um Auskunft zu geben, daß sämmtliche Einwohnerschaft, Alt und Jung, einen Bittgang gemacht nach einem nahegelegenen Gnadenort. Die Reisenden gehen deshalb vor das Dorf an den See und warten, bis sie die lange Prozession „gebetkauend" herankommen sehen. Eine Zeichnung, auf welcher eine Schaar der dem h. Martin gewidmeten Vögel der Prozession im travestirenden Gänsemarsch aus dem Wege geht, versinnlicht die Scene und des Künstlers Gedanken. Mit Entzücken aber schreibt Koch von der Ansicht von Mörsburg „ganz wie für Poussin geschaffen, während Vernet für seinen Pinsel volle Nahrung auf dem See gefunden haben würde."

Nun fahren sie über nach Staad. Mit jedem neuen Ruderschlag wächst die Bewegung im Herzen Koch's und zugleich mit dem Entzücken an der Landschaft schäumt in ihm die jugendliche Freiheitslust. „Rüstig peitschte unser nervigter Charon die sanft sich kräuselnden, grünlich blauen, in die Ferne hin wie Silber glänzenden Wellen. Das geflügelte Schiff brachte uns den helvetischen tyrannenfreien Ufern immer näher, deren süßer Anblick mein Herz entzückte. Warum mußte uns gerade damals der Himmel zürnen? Wie viel mehr hätte ich empfunden, wenn der holde Strahl der Sonne meinen Empfindungen neues Feuer gegeben hätte! — Die wie Sterne glänzenden Dörfer lagen mannigfach an den begrasten Ufern des großen Gewässers zerstreut. Wer wollte die wechselnden Farben und lieblichen Formen zählen und nennen, die sich vor mir erhuben, und die stufenweis von dem nahen, saftigen Grün der Bäume und Wiesen und den grünblauen Wassern allmählich und bescheiden sich in den Aether verlieren. Diese ungeheure Mannigfaltigkeit macht doch ein Ganzes. Die ganze Natur verbindet sich schwesterlich in ihren Gliedern, kein einzelner Theil wird untreu, um nur für sich zu bestehen. Alles ist völlige Einheit im Mannigfaltigen. Die mit Wolken umhüllten und mit sibirisch kaltem, weißglänzendem Gewand umkleideten Alpen richten ihre vom Alter ehrwürdigen Häupter gegen den beinahe auf ihnen ruhenden Himmel."

Wiederum war ein Kloster das Reiseziel des Tages, wie denn diese heiligen Stätten nicht nur frommer und menschenscheuer Zurückgezogenheit, sondern auch gastlichem Verkehr und heiterer Mittheilung in jener Zeit noch geöffnet waren. Hatte die Reisenden aber schon in Salmannsweil die frische Luft erquickt, die dort durch die sonst so dumpfen Klosterzellen wehte, so mußten sie sich in der Schweizer Abtei Petershausen erst recht wohl befinden. Hier machte man sich an offner Mittagstafel laut lustig über die Bigotterie in Zwiefalten und gab religiöser Toleranz den freiesten Ausdruck. „Wie anziehend aber auch der Aufenthalt in dem gastfreien Kloster war, wie verlockend die Unterhaltung der „geistreichen, witzigen, hellköpfigen Mönche" — die kurze, der Reise zugemessene Zeit trieb zum Aufbruch, vor welchem nur noch von dem Gemälde einer Kreuztragung, das Koch für eine Arbeit Holbeins hielt, eine flüchtige Skizze genommen wurde.

Von Constanz, wo sie sich nur den Dom besehen, begleitet sie ein ehemaliger Carlsschüler, der Dichter Armbruster*), in der Freude eines unverhofften Wiedersehens, bis zu dem Dorfe Emmadingen. Die philisterhaften, trivialen Lebensphilosopheme des alten Musensohnes scheinen in Koch alle Geister des Humors wach gerufen zu haben, so daß er, als jener sich nach der Carlsschule und dem dort herrschenden Geschmack erkundigte, sich in beredtem Eifer erging und unbekümmert um einige etwaige innere Widersprüche antwortete, wie folgt:

„Verschwunden ist, o Freund, das Ansehen der erhabenen Göttin (der Muse), welche der Pöbel nur entehrt, indem er ihren Namen im Wappen führt. Ihre heftigste Gegnerin herrscht, die Mode, vom Pöbel „Geschmack" genannt. Ihre Herrschaft ist unumschränkt; sie durchzieht alle Lande, um zu gefallen, und erreicht ihren Zweck besonders heutzutage. Ihrer Geburt nach stammt sie vom Chaos, wurde aber bei vornehmen Herren in Paris und an kleinen deutschen Höfen großgezogen, und erstarkte, um die Muse zu bewältigen. Ihre Gestalt ist klein, doch erhebt sie sich auf säulenartigen Füßen zur europäischen Großmacht. Von den korinthischen Capitälen ihrer gewundenen Säulenfüße laufen nach allen Seiten Arabesken, Grotesken und ähnliche Abgeschmacktheiten aus. Wenn ich tausend Zungen hätte und zehnfaches Erz um meine Brust, so könnte ich doch nicht alle die sonderbaren Gestalten und Formen erzählen, aus denen diese weitherrschende Gottheit zusammengesetzt ist. Sie ist umhangen mit angefüllten Geldsäcken, welche an einem bunten Gürtel ihr um die Lenden schlagen. Sie ist geschmückt mit unzähligen Farben und verlockt alle Welt. Ich, Freund Armbruster, bin noch nicht bezwungen; ich widerstehe ihr und suche sie mir fern zu halten. Gleichwie weiland Herkules die Tugend erwählte und das Laster verabscheute, erwähle ich die erhabene Göttin und verwerfe die Mode. Auf dem bunten Olymp stellte die Muse sich mir zur Rechten, die Mode zur Linken, jene mich zu bereden, diese mich zu bethören. Sie erhub ihre Stimme und sprach: Ich heiße Geschmack, bin die erste und letzte, ohne Anfang und Ende. Wer mich lieb hat bekommt Brot und Vermögen von den Vornehmen der Erde, denen man zu Gefallen leben muß, wie ich es mit Vergnügen thue. Ich bin nicht so schwer zu begreifen, wie die stolze, sich weise dünkende Muse, welche, wo ich herrsche, nicht geduldet wird und nicht geduldet werden kann. In allen Zonen der weiten Erde werde ich verehrt; nur Rom und das thörichte Griechenland haßten mich einst. Dafür aber schwang ich mich selbst über die stürmenden Fluthen des Oceans und in fremden Welttheilen opfern mir nun die Wilden. Sie tragen mein Bildniß an ihrem Körper, gemalt und geschnitten. Die Großen der Erde verherrlichen mich in hohen Ehrentempeln mit schlangenförmig gewundenen Säulen und geschnürgeltem Krautwerk, das sie mir nachgebildet; ich verherrliche sie in Bildsäulen und Transparents. Ich hasse das Einfache, Große und gar das Zweckmäßige; baß behagt mir Menge und Mannigfaltigkeit. Ich brauche nicht die Vernunft, noch gebildete Seelenkräfte, die den Magen leer lassen, ich brauche nur die Faust, um den Künstler zu machen. Das schöne Wissen nebst Allem, was man Theorie heißt, braucht der Künstler nicht zu seinem Fach. Ja, ich begreife gar nicht, wozu man über einen Gegenstand nachdenken mag. Zu einem Kunstwerk verlange ich nichts, als daß es sich gut mache, Effekt, Bewegung, Pinsel oder Meißel habe. Jeder Gegenstand ist mir willkommen. Wer Verstand hat, hat kein Feuer; und ich — muß Feuer haben. Dieses Feuer ist: geschwinde Fertigkeit und Menge. Wer die Kunst auf ein Grundprinzip baut, ist ein Thor; mein Prinzip ist das Brot und die Gnade der Vornehmen und Reichen. Weiter brauche ich nichts. — Also sprach die krumgefußte, tausendgestaltige Mode.

Nun erhob die mir zur Rechten stehende Muse ihre Stimme: Mein Weg ist nicht für Viele. Viele aber führen meinen Namen, ohne mich zu kennen. Ich strahlte nur in Griechenland. In den heutigen Tagen, seit dem Wiederaufleben der schönen Künste, wurde nur von Wenigen meiner gedacht. Ich bin nur gekommen, zu sehen, ob auch in anderen Regionen edel und groß gedacht und gehandelt wird. Wer erhaben und um Kleinigkeiten unbekümmert denken und fühlen kann, der komme mit mir. Nur der folge mir, der gelernt hat, das Beste zu kennen, der sich aufzuschwingen vermag aus dem Staub zu meinem Thron, der nur für Wenige bereitet ist. Wer aber dies vermag, der ist fähig, zu regieren, zu erwärmen, zu erfreuen, zu erheben; der ist fähig, Harmonie, Nacheiferung und unnachahmliche Größe zu verbreiten. Fern von diesen großen Entschlüssen und Fähigkeiten ist der Geldgierige, der sein eitles Streben blos auf Zusammenhäufung des verächtlichen Goldes richtet. In Griechenland wurde ich verehrt, in diesem glücklichen Lande, wo alles zu einem gemeinschaftlichen Endzweck sich zu vereinigen bereit war, wo die erhabene Freiheit den Geist in gemeinschaftliche Thätigkeit versetzte, wo große Seelen, von der ganzen Nation beweint, den Schatten zueilten. Monumente ihrer Größe wurden durch mich errichtet. Da bewirkte ich erhabenen Sinn und edle Nacheiferung.

*) J. M. Armbruster war 1761 zu Sulz im Würtembergischen geboren, ging von Constanz zu Lavater nach Zürich, mit dem er die dortige Zeitung herausgab; später nach Wien, wo er 1805 Hofsecretair bei der Polizei war, die Wiener Zeitung redigirte und 1814 seinem Leben freiwillig ein Ende machte. 1785 hatte er schon ein Bändchen Gedichte und das „Schwäbische Museum" herausgegeben, auch einen Auszug aus Lavater's physiognomischen Fragmenten.

Da verband der Künstler einzelne Schönheiten zum Ganzen, viele Vollkommenheiten wurden zu Einer. Dieses wurde erkannt und gefühlt. Damals aber wurde der Geist nicht durch betäubenden Despotismus erdrückt. Alles war Held und Vater des Vaterlands. Alles war gleich. Damals hatte die Kunst ihre höchste Würde. Edle Thätigkeit der Seele wurde durch erhabene Formen und Gliedmaßen ausgedrückt, die Hand des Künstlers von der Weisheit geleitet, der Pinsel, durch edlen Enthusiasmus geschwungen, wirkte Wunder. Die Künstler zogen mit Gewalt die Herzen der Menschen an sich und der große Zweck der Kunst wurde auf's schönste erreicht: Verfeinerung, Veredelung und Erhöhung der Seelenkräfte. Aber ach! mein ehemaliges Ansehen ist beinahe ganz geschwunden. Oft wird mein Name von niedrigen Seelen geschändet. Viele sagen: ich bekenne mich zur Muse Malerei, und haben weder Kraft noch Willen, sich in Gedanken und Empfindungen über den Pöbel zu erheben. Wer meinen Namen ehren, ein meiner würdiger Bekenner sein will, muß alle seine Seelenkräfte in Thätigkeit setzen und mit mannigfachen Kenntnissen sich schmücken. Wer mich nicht kennt, kann mich weder achten noch lieben! — Also sprach mit holder, ernster Stimme die Muse. Meine Seele ward gerührt. Ich schwur, auf ihrem Wege zu meinem Ziele zu gelangen. Aber leider.....!" Und nun folgt im Reisetagebuch ein Bild, auf welchem sich der Künstler zwischen Mode und Muse in der Mitte abgebildet hat, letztere, in antiker Gestalt, ihm winkend, jene, der oben beschriebenen Narrenfigur entsprechend, ihn aber — als die Herrscherin der Carlsschule — an der Kette haltend. Viel ernährende Brüste hängen von ihrem Leib, desgleichen um den Gürtel die Geldsäcke, in der Hand hält sie ein Brot als Lockspeise; ein Maler mit Haarbeutel und Lyra (offenbar der „fernhinsauende Phöbos Apollon") trägt ihr die Schleppe. Ein Drache mit Schneckenfühlhörnern, einer Magisterkrause, welchem Rococokraut aus dem Rachen, Vergißmeinnichte aus dem Schweife wachsen, kriecht Verderben sinnend unter ihren berninischen Säulenfüßen. Dieselbe Figur kommt auf einer zweiten, größeren und colorirten Zeichnung von Koch vor, welche gleichfalls in der Kunstschule zu Stuttgart aufbewahrt wird, auf welcher eine, übrigens noch nicht erklärte Scene aus dem Malsaal der Carlsschule abgebildet ist. Allem Anschein nach hat Koch gegen den vorgeschriebenen Geschmack gesündigt und soll gestraft werden. Einen Mitschuldigen erkennet man auch unter der Masse der Anwesenden; man deutet ihn in Stuttgart auf Schiller, offenbar mit Unrecht, da dieser bereits 1782 die Carlsschule verlassen hatte. Ueber der Scene in den Wolken erscheint die bezeichnete Fratze der Mode in ihrer Machtvollkommenheit, den Donnerkeil in der Hand, mit dem Drohwort „Zuchthaus!" Der militairische Aufseher schlägt mit dem Stock auf die Muse und die Malerei liegt regungslos daneben im Block.

(Schluß folgt.)

Das Fenster der Orliki'schen Kapelle der Dominikanerkirche zu Krakau von J. Hübner in Dresden.

(Hierzu ein Kupferstich.)

Das in der Ueberschrift bezeichnete Werk war eine der Hauptzierden der letzten Dresdener Kunstausstellung und wurde als eine der bedeutendsten der neueren Schöpfungen der Glasmalerei von Kennern und Laien mit Recht bewundert. Der kunstsinnige und um die vaterländischen Alterthümer seiner Nation und ihre Darstellung in einem trefflichen, so eben erschienenen Werke hochverdiente Graf Alexander Przezdziecki in Warschau hatte die Cartons zu dem Fenster der Kapelle im Weinberge Sr. Maj. des hochsel. Königs von Sachsen von J. Hübner auf der großen Ausstellung in Brüssel gesehen und, in gerechter Würdigung derselben, dem trefflichen Künstler dies neue Werk für die Grabkapelle der Mutter des Bestellers übertragen. Die vorzügliche Ausführung in Glas ist von demselben ausgezeichneten Künstler, welcher das obengenannte Fenster der Kapelle im Weinberg ausführte, von dem Malervorsteher C. Scheinert in Meißen, der sich aufs Neue als Meister in diesem Fache bewährte, indem er zugleich die gesteigerten Schwierigkeiten einer, in neueren und alten Leistungen unseres Wissens noch nicht in dem Maaße vorgekommenen, kolossalen Dimension (die Figuren sind über 8 Fuß groß) glänzend überwand. Insbesondere sind die Köpfe und Hände, die ersteren natürlich schon auf den möglichst größten Glasplatten, von überaus schöner Wirkung in Form, Farbe und Ausdruck. Bei der Schwierigkeit des Transports so umfangreicher Werke in so gebrechlichem Material und der Nothwendigkeit, das in Rede stehende sofort nach Beendigung der Dresdener Ausstellung an seinen Bestimmungsort gelangen zu lassen, konnte dasselbe nirgend anderswo zur Ausstellung gelangen. Es hat daher natürlich im Verhältniß nur ein kleiner Theil des kunstliebenden Publikums Gelegenheit gehabt, dies bedeutende Werk zu bewundern, und wir ergreifen daher um so lieber die Gelegenheit, unseren Lesern in der Beilage eine Nachbildung desselben, freilich nur in sehr kleinem Maßstabe, zu geben, welcher indeß nothwendig war, um eine Darstellung des Ganzen zu ermöglichen, indem wir zugleich damit eine gewiß willkommene Mittheilung über die enthusiastische Aufnahme, welche dies Werk deutscher Kunst in Krakau gefunden, einem längeren Bericht des „Czas" vom 22. November entnehmen.

Die angekündigte Gemälde-Ausstellung in Krakau können wir fast als eröffnet ansehen, seit in diesen Tagen in der Przezdzieckischen Kapelle der Dominikanerkirche das große Fenster eingesetzt wurde, welches nach dem Carton von Julius Hübner, Prof. der Akademie der Künste in Dresden, in Glasmalerei ausgeführt ist. Die Wiederherstellung der seit dem unglücklichen Brande von 1850 eingeäscherten Kirche schreitet zwar langsam, aber doch sicheren Schrittes vorwärts, und wüßten wir besser zu schätzen, was vor unseren Augen vorgeht, so müßte dieser Bau, der wie durch ein Wunder sich aus seinen Trümmern erhebt, sowohl in unserer Stadt, wie im ganzen Lande ein noch viel größeres Interesse erwecken.

Die mittlere von drei bereits wieder vollständig hergestellten Seitenkapellen ist eben diese, deren Erneuerung unter der Leitung des rühmlich bekannten Architekten Hrn. Theophil Zebrawski *) geschieht und worin sich jetzt das neue Fenster nach den Cartons von J. Hübner, ausgeführt von C. Scheinert in Meißen, befindet.

Der Rahmen des Fensters, aus Pinzower Stein, in gothischem Styl dreimal getheilt, bildet oben im Spitzbogen eine kreuzförmige Rosette. In ihm steht jetzt das Bild ex voto auf Glas gemalt, und um das Ganze der schönen Erfindung deutlich zu machen, wollen wir gleich bei der Unterschrift beginnen, welche folgendermaßen lautet:

„Adelaide geb. Olizar Dziekonska hat den Fonds für eine *Kapelle* von der Arbeit eigner Hände Gott gelobt und zusammengebracht."

In den Augen einer vielbewegten Menge scheint *nichts geringer* und schwächer, als der kleine Stich einer weiblichen Nadel, und wenn wir bedenken, wie viel solche kleine Stiche in Geduld gemacht werden mußten, ehe eine wenig einträgliche weibliche Arbeit zu einer Summe erwachsen konnte, die einem Tempel ein solches Meisterwerk der Kunst einzubringen im Stande war — so müssen wir den Gedanken einer frommen Seele noch mehr bewundern, wenn wir erwägen, daß die Stifterin eine reiche Frau war und dennoch nicht

*) Wir erwähnen hier gern noch mit besonderer Anerkennung des trefflichen Modells für den neuen Altar der Kapelle von demselben Künstler.

mit dem, was sie besaß, sondern nur mit dem, was sie selbst erwerben konnte, der Kirche ihre Schuld bezahlen wollte.

Wir haben mit diesem Gedanken angefangen, weil das ganze Werk diesem Gelübde entstammt und wir nicht zweifeln, daß dies würdige Beispiel Nachahmung finden werde!

Durch das ganze Bild nun geht ein blauer Grund durch, der unten eine helle Luft bezeichnend, nach oben immer dunkler werdend, den Spitzbogen ausfüllt, während in dem unteren Theil drei besondere Abschnitte im Bilde selbst zu unterscheiden sind.

Das Fundament gleichsam des Bildes nimmt eine reiche gothische Verzierung von Gold gearbeitet ein, welche drei Wappenschilde künstlich mit einander verbindet, um welche sich ein weißes Band schlingt, worauf die oben erwähnte Inschrift der Stifterin.

Links steht das Wappenschild der Przezdzieckí's, in der Mitte das Familienwappen der Stifterin, rechts das der Dziekonski's. Ueber dieser Verzierung, welche zugleich die historische Basis des Bildes ist, erheben sich auf Wolken drei heilige Gestalten. In der Mitte eine stehende Figur der heil. Jungfrau der Gnade mit dem Kinde im Arm — links der heil. Hiacynthus (Jacek Odrowáz), der Stifter des Dominikanerordens in Polen — rechts die heilige Adelheid, beide knieend mit dem Angesicht gegen die heil. Jungfrau gewandt und die Hände zum Gebet gefaltet. Oben in der Rosette schwebt auf einer Wolke knieend ein Engel mit einem Schilde, worauf das Symbol des Predigerordens: Ein treuer Hund, der die Fackel des Lichts für die gläubige Welt trägt.

Was die einzelnen Gestalten betrifft, so fangen wir mit der heil. Jungfrau an und wollen dem ausgezeichneten Meister nichts Geringes sagen, wenn wir bekennen, daß sie in unserer Seele, ohne irgend eine äußerliche Aehnlichkeit, eine heilige Reminiscenz der Sixtinischen Madonna hervorgerufen hat. Das Haar leicht auseinanderfliegend und lieblich der Luft anvertraut, das heilige Kind voll Wärme an ihrer Brust ruhend, im ersten Kinderblicke schon den Erlöser der Welt verkündend — die ganze Gestalt der Maria voll heiliger Anmuth und inniger Begeisterung einer auserwählten Jungfrau. Dabei geht durch beide Figuren eine solche Strenge und Feinheit der Umrisse, daß man fast die Farben und Modellirung vergißt, und doch scheint die Aureole zu flammen, die Brust zu athmen, das allerheiligste Kind wirklich zu leben, solch eine Wärme ergießt sich über die Gesichter, so weich sind die Gewänder, so einfach der Wurf der Falten des dunkelblauen Mantels und des zartrothen Untergewandes! — Wie erscheint dies Alles so ganz und gar nicht gemacht, sondern lebendig und beseelt!

Zu dieser Gestalt, so voll eines zarten und liebevollen Hauches, bildet die Figur des heil. Jacek Odrowáz im schwarzen Mantel über dem weißen Ordenskleide einen scharfen und streng mönchischen Kontrast. In ihm sieht man den abgehärteten, greisen Diener Gottes, voll heiliger Begeisterung — gleichsam die Gestalt der kämpfenden Kirche, erstarkt in Entbehrungen und apostolischen Werken, einen Mann von festem, gottergebenen Willen und reifer Einsicht — geläutert schon auf Erden durch Heiligkeit des Lebenswandels.

Als ein besonderes Verdienst rechnen wir es bei dieser Gelegenheit dem Künstler an und wir wünschen ihm Glück dazu, daß er trotz Weglassung der gewöhnlichen Attribute*) den Charakter des Heiligen doch so fest und sicher, so übereinstimmend mit dem traditionellen Typus zu halten wußte, daß Jedermann in dem knieenden Dominikaner den heil. Jacek Odrowáz erkennen wird.

Zu der apostolischen Begeisterung dieser strengen Gestalt bildet wiederum einen wunderbaren Gegensatz die heil. Adelheid, rechts von der heil. Jungfrau, für die Seele der Stifterin flehend. Sie ist im königlichen Ornate von Goldbrocat mit purpurrothem Untergewand und weiten weißen Aermeln, die Krone auf dem Haupt, dargestellt, und die religiöse Inbrunst einer weiblichen Seele spricht aus der ganzen Gestalt. Fast möchte ich sagen, daß trotz der idealen Heiligkeit des Ausdrucks in diesen beiden knieenden Gestalten dennoch sogar die Nationaltypen sein und doch zugleich mit einer außerordentlich scharfen Sonderung weltlichen und geistlichen Standes bezeichnet sind.

Ueber dem Heiligenschein, welcher rings um das Antlitz der heil. Jungfrau strahlt, und über den Köpfen der beiden Heiligen gehen die gothischen Baldachine in Spitzbogen aus und tragen gleichsam die Rosette mit der lieblichen Gestalt des Engels, der das Wappenschild des Predigerordens hält.

Noch wollen wir ein für uns wenigstens in Glasbildern neues und überraschendes Mittel, die Wirkung des Ganzen zu erhöhen, nicht unerwähnt lassen. Alle Ornamente des unteren Bildes nämlich sind von tiefer Goldfarbe, in der Rosette dagegen und den Abtheilungen des Spitzbogens silbern auf demselben blauen Grunde, und werden überhaupt nach oben immer leichter, was trotz den dunkeln Schattenlinien des steinernen Rahmens und der Bleiverbindungen dem ganzen Bilde eine wunderbare Leichtigkeit giebt, wenn das Auge von unten nach oben sich erhebt.

Wir haben die feste Ueberzeugung, daß seit den Zeiten des Veit Stoß unsere Kirchen sich mit einem so schönen Denkmale der Kunst, wie das Fenster der Przezdzieckischen Kapelle, nicht bereichert haben.

Alle Einzelheiten dieses Werkes sind mit wahrhaft künstlerischem Verständniß gedacht und ausgeführt — das Ganze aber macht dennoch einen tief religiösen Eindruck auf das Herz und dies bleibt der wahre Maßstab, nach welchem man den geistigen Gehalt religiöser Darstellungen der großen Meister vergangener Jahrhunderte würdigt und wonach auch wir das Werk und das Verdienst von Julius Hübner schätzen — „es ist ein Bild, das Jeden zu Gefühlen des Gebets begeistern muß!“

Einem andern Artikel derselben Quelle entnehmen wir noch die Bemerkungen, daß Hübner an die Malerei am Glase selbst die letzte Hand gelegt hat*), und daß der aus Dresden gekommene Mitarbeiter an der Glasarbeit dieses Fensters, Hr. Glasermeister Franz Häusel jun., diese über 4 Centner schwere Last im Rahmen einsetzte, wie er mit Geschicklichkeit und Umsicht, trotz des unfreundlichsten Wetters dieser Jahreszeit, seine Arbeit glücklich und ohne den mindesten Schaden und Unfall (unter Schnee und Sturm) zu Stande gebracht hat, mit Beihülfe hiesiger Arbeiter, welche mit einer so erbaulichen Behutsamkeit und Achtung bei diesem Werke geholfen, daß man davon die vortheilhaftesten Schlüsse über die Macht, welche die Kunst auch auf solche Gemüther ausübt, ziehen darf.

*) Der Heilige trägt gewöhnlich eine Monstranz in der einen und eine kleine Statue der Madonna in der andern Hand, welche Heiligthümer er bei einer Verfolgung aus der Kirche von Kiew rettete.

*) Ein Verfahren, welches gewiß in allen ähnlichen Fällen dringend zu empfehlen ist, und das, da fast nur mit einer Farbe, nämlich schwarz, retouchirt wird, keine besondere Kenntniß oder Handfertigkeit bedingt.

Das Neue Museum zu Dresden.

(Schluß.)

In der Anlage des Inneren fällt sogleich eine architektonische Unschicklichkeit auf, die daraus entsprungen ist, daß man das Gebäude mit Rücksicht auf ein schon vorhandenes, zu ganz verschiedenen Zwecken aufgeführtes Bauwerk componirte. Da man das Museum in der Art entwarf, daß es den unvollendeten Zwinger abschließen sollte, so mußte es auch die Axenrichtung dieses Baues zu der seinigen machen. Daher gestaltete sich der Mittelbau als durchgehende Eingangshalle, mit offener Perspektive auf den gegenüberliegenden Flügel des Zwingers. Daraus ging mit unvermeidlicher Consequenz eine Inconsequenz hervor: man mußte die Treppe sich seitwärts von der Eingangshalle abzweigen lassen und war also leider genöthigt, die anfängliche Hauptaxe zu verlassen und eine neue einzuschlagen. Dadurch erhielt die Treppe ungünstige Lage, mangelhaftes Licht und wurde sogar für das Aeußere entstellend, denn man sieht sie nun, wenn man draußen vor der Südseite steht, mit ihren schrägen Linien unangenehm hinter den schönen Fenstern des Obergeschosses aufsteigen. Wenn wir auch weit davon entfernt sind, es gut zu heißen, daß an andern Orten ein kostbar ausgestattetes, ja überladenes Treppenhaus gewissermaßen das eigentliche Gebäude, die Räume, denen es als Zugang und Verbindung dienen soll, verschlingt, so sind doch die hier zu rügenden Mängel nicht minder störend.

Die Eingangshalle, die sich nach beiden Façadenseiten durch ein hohes Thor und zwei niedrigere Nebenpforten öffnet, erweitert sich in der Mitte zu einem achteckigen Raume, dessen Decke durch Ueberkragung massiver Sandsteinquadern pyramidenförmig aufsteigt, bis sie oben durch ein kreisrundes, mit einer schönen Rosette geschmücktes Feld geschlossen wird. Die Verhältnisse sind hier leicht, frei und stattlich, nur der Uebergang aus dem Viereck ins Achteck, der durch Zwickel bewirkt wird, besonders aber die Verbindung der Eingänge mit dem inneren Raume giebt gewisse zu spitzige Ecken und unschöne Linien. Alles Dekorative dagegen ist ebenso anmuthig erfunden als zierlich und elegant in Sandstein ausgeführt; die Kuppeln, die Tonnen, die Gurtbögen, Alles ist seinem Wesen entsprechend gegliedert und ornamentirt.

Ehe wir die Treppe besteigen, werfen wir durch die rundbogig überwölbte Thür in die gegenüberliegende östliche Hälfte des Untergeschosses einen Blick. Ein weiter, geräumiger Saal öffnet sich hier, für die Sammlung der Gypsabgüsse bestimmt. Um das bescheidene Material der hier aufzustellenden Kunstwerke nicht zu beschämen, und die architektonische Umgebung mit dem Inhalte der Räume harmoniren zu lassen, hat man dieselben anspruchslos und schlicht behandelt. Die Kreuzgewölbe, welche in drei Reihen, durch tonnenartige Gurten getrennt, sich hinziehen, ruhen auf Pfeilern und ionischen Säulen von Sandstein. Der je dritte Pfeiler verbreitert sich zu einer Zwischenwand, die eine ansprechende Theilung des Raumes bewirkt. Wände und Pfeiler sind einfach braunroth gestrichen, die Säulen und Pilaster in grüner Marmorirung bemalt, die Kapitäle weiß mit feiner Goldverzierung. Warum man aber den Säulenhals, der stets mit dem Kapitäle aus einem einzigen Steinblock gearbeitet wird und auch ästhetisch untrennbar zu ihm gehört, nicht ebenfalls weiß bemalt, sondern durch grüne Marmorirung in eine seinem Wesen fremde Verwandtschaft mit dem Schafte gebracht hat, ist nicht wohl einzusehen. Es macht einen unangenehmen Eindruck und giebt dem Kapitäl im Verhältniß zu letzterem den Anschein unrichtiger Verhältnisse.

Verlassen wir nun diese Säle, die übrigens an Geräumigkeit, Höhe und Beleuchtung Nichts zu wünschen übrig lassen, und betreten wir die Treppe, die in der Mitte der westlichen Hälfte aufsteigt. Der untere Theil des Treppenraumes, in den wir zunächst kommen, ist mit Kreuzgewölben gedeckt, die auf korinthischen Säulen von grauem feinpolirtem sächsischem Granit ruhen. Die Kapitäle sind aus Sandstein, weiß gemalt mit eleganter Goldverzierung. Auch hier ist die Dekoration der Flächen einfach, vorwiegend wie im ganzen Baue grau in grau gemalt, auf mattgrünem oder gelbem Grunde. An den Wänden ziehen sich Friese von Gypsreliefs hin, welche die Geschichte der Maler in lebendigen Scenen schildern. Die bereits fertigen aus der italienischen Malergeschichte sind recht tüchtig vom Bildhauer Knauer in Leipzig ausgeführt; die deutsche und niederländische Malergeschichte wird Prof. Hähnel behandeln. Die Seitenräume sind mit Tonnengewölben bedeckt, deren Kassettirungen zierliche Rosetten auf blaßgrünem Grunde zeigen. Die Kreuzgewölbe sind dagegen nicht glücklich getheilt. Die Treppe, die mit einer Wendung weiter aufsteigt und unschön an den großen Bogenfenstern vorbeischneidet, ruht auf ionischen Säulen von schwarzem sächsischem Marmor. Die übrigen Räume des Untergeschosses werden dem Kupferstichkabinet, der Sammlung von Canaletto's und den Pastellgemälden überwiesen.

Wenden wir uns nun vom ersten Podeste mit der Treppe weiter aufwärts, wo uns im oberen Treppenraum von den grau in grau gemalten Wandfeldern die allegorischen Gestalten der Malerei und der Saxonia freundlich willkommen heißen. Die Treppe mündet auf einen länglichen Korridor, von wo es nach den Sälen des Hauptgeschosses und — auf einer etwas gar zu eng angelegten weiteren Treppe — nach dem obersten Stockwerke geht. Jener Korridor, mit einer Reihe von Flachkuppeln bedeckt, bietet in seinen vollbeleuchteten, durch Pilaster abgetheilten Wandfeldern einen schönen Platz für Gemälde dar. Möchten die Mittel bewilligt werden, diesen vorläufig weiß gelassenen Wänden eine würdige Ausschmückung zu geben. Wir möchten vorschlagen, in einem Cyklus von Fresken hier das Wiedererwachen und die lebensfrische Entwicklung der neuen deutschen Kunst schildern zu lassen. Die Kuppeln haben zierliche Arabesken auf abwechselnd gelbem und blaßgrünem Grunde. Gesimse und Sockel zeigen einen wirksam feinen Goldschmuck. Die Glieder sind zum Theil mit gutem Verständniß gebildet, nur die Deckplatte des Gesimses ist zu schwer und zu stark vorspringend, ohne hinlängliche Vermittlung mit den unteren Theilen. Ueberhaupt kommt die innere plastische in Stuck ausgeführte Dekoration an Feinheit und Schönheit der Formen der äußeren nicht gleich. Man sieht, daß zwar eine tüchtige Steinmetzenschule, begünstigt durch das treffliche Sandstein-Material, vorhanden ist, daß aber die eigentlichen Bauhandwerke viel zu wünschen lassen gegen die Gediegenheit der durch Schinkel's Bemühungen gehobenen Berliner, so wie der Münchener Arbeiten. Das erkennt man namentlich auch an den Thüren und den übrigen Tischler-Erzeugnissen.

Das Hauptgeschoß, in welchem wir uns nun befinden und das sammt dem obersten Stockwerke die Gemäldesammlung aufnehmen wird, besteht aus 6 großen, in der Längenaxe an einander stoßenden Sälen mit Oberlicht. Zu diesen kommt noch ein mittlerer Saal, der noch größer und höher gestaltet und mit einer Kuppel versehen ist. Er ist der unter ihm liegenden Durchfahrt halber um einige Stufen über die andern Säle erhöht. An seinen Wänden sollen die Raphaelischen Teppiche aufgehangen werden. Ueber die Gesammtwirkung dieses Saales konnten wir kein Urtheil gewinnen, weil die zur Bemalung seiner oberen Wände dienenden Gerüste noch nicht entfernt waren. Dagegen müssen wir von den übrigen Sälen rühmen, daß sie, in Höhe und Weite eine glückliche Mitte zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig haltend, durch schöne Verhältnisse erfreuen, die durch eine bescheidene Ausschmückung noch gehoben werden. Die Wandflächen sind nämlich einfach braunroth oder dunkelgrün gestrichen, haben unten eine dunkle Holztäfelung als Fuß, oben

einen reliefartig gemalten Arabeskenfries, über welchem ein reiches Konsolengesims mit Rosetten den Abschluß bildet. Alle diese architektonischen Glieder und Verzierungen sind grau mit feiner Anwendung von Vergoldung gemalt. Die Voute, welche vom Gesimse aus den Uebergang zu der das Oberlicht enthaltenden Spiegelfläche bildet, ist in große Felder getheilt, die grau auf mattgelbem Grunde gemalt historische Darstellungen enthalten. Wie sich diese der äußeren Erscheinung nach anspruchslos den aufzustellenden Gemälden unterordnen, so begleiten sie auch ihrem Inhalte nach die Reihenfolge derselben wie ein bescheidener Cicerone, der sich nicht vordrängt, aber immer erklärend und erläuternd zur Hand ist. Sie werden nämlich die Entwicklung der Geschichte der Malerei in historischen Kompositionen schildern und dabei beständig die dem betreffenden Saale zugedachten Werke im Auge haben. Diese Darstellungen sind den Malern Kirchbach, Schurich und Rolle anvertraut.

Die Hauptsäle sind mit 25 kleineren Kabineten in Verbindung gesetzt, welche an der dem Treppenraume gegenüberliegenden Nordseite sich hinziehen. Sie alle empfangen von Norden ein volles Seitenlicht und werden für die Aufstellung besonders der trefflichen Niederländer, an denen die Galerie einen so köstlichen Schatz besitzt, vorzüglich geeignet sein. Am westlichen Ende dieser Reihe ist ein gesondertes größeres Kabinet mit einem hohen und breiten Seitenfenster geschaffen. Hier wird auf beweglichem Untersatze die Krone der Dresdener Sammlung, die Sixtinische Madonna endlich jene Isolirung finden, die zum andächtigen Genusse dieses wundersamen Werkes unerläßlich ist. In der Ecke des Kabinets, wo das Auge vom Fensterlichte selbst nicht unmittelbar getroffen wird, beabsichtigt man einige Reihen von Sitzen anzubringen, von denen aus man in stiller Sammlung ungestört dem Genius Raphaels in seiner himmlischen Verklärung sich hingeben kann.

Endlich haben wir auf der engen Treppe weiter nach oben uns zu begeben, um die sechzehn, mit Oberlicht versehenen mittelgroßen Kabinete kennen zu lernen, die ebenfalls der Gemäldegalerie gewidmet sind. Sie ziehen sich, an einander gereiht und durch Thüren unter einander verbunden, rings um den Mittelraum herum. Ihre Ausschmückung befolgt dasselbe Princip, welches wir bei den übrigen Kabineten bereits erwähnten. So sind denn für die Gemäldegalerie zahlreiche an Beleuchtung, Größe und Höhe verschiedene Räume geschaffen, welche es vermuthlich möglich machen werden, für die mannichfaltigen Schätze der Galerie eine dem Wesen der besondern Kunstwerke entsprechende Aufstellung durchzuführen. Namentlich wird durch Ausmerzung einer großen Anzahl von gleichgültigen und überflüssigen Bildern nicht allein dieser Zweck besser erreicht, sondern auch Werth und Wirkung der Sammlung erheblich gesteigert werden. Es läßt sich erwarten, daß man auch dem inneren geschichtlichen Zusammenhange bei der neuen Aufstellung ein besonderes Augenmerk widmen werde. Die in dieser Beziehung bei sehr beschränkten, ungünstigen Räumlichkeiten musterhafte Berliner Galerie kann der sorgfältigen Berücksichtigung und Nachahmung empfohlen werden. Durch die Röhrenheizung mit heißem Wasser wird die Galerie auch im Winter dem Publikum endlich zugänglich, und wir möchten nun, da so manche günstige Veränderungen eintreten, im Interesse eines genaueren Studiums der Galerieschätze noch um eine kleine Vergünstigung bitten: daß nämlich die eisernen Stangen, welche an den Wänden sich hinziehen, um die Bilder vor dem unmittelbaren Herantreten der Beschauer zu schützen, auf kürzeren Querstangen etwas näher an die Wände gerückt werden, da die jetzige Weite derselben ein genaues Detailbetrachten der unteren Bilder verhindert. Im Berliner Museum haben diese Querstangen die völlig hinreichende Länge von c. $2\frac{1}{2}$ Rh. Fuß.

Wir stehen am Ziele unserer Wanderung und lassen noch einmal vor unserem Geiste den ganzen Bau nach seiner Anlage, Raumtheilung und künstlerischen Behandlung sich erheben. Wir fanden eine Menge mannichfaltiger Räume von ansprechenden Verhältnissen, ziemlich bequemer Verbindung und trefflicher, vollkommen ausreichender Beleuchtung. In letzterer Beziehung dürften namentlich die mittleren Säle des Hauptgeschosses einen wesentlichen Vorzug vor den zu großen und hohen der Münchener Pinakothek verdienen. Was aber dem Baumeister zum schönsten Lobe gereicht, das ist die weise Mäßigung, welche er in der Ausschmückung des Innern an den Tag gelegt hat. Mag die Beschränkung der Baufonds auch mit dazu beigetragen haben, so läßt sich doch eine Absicht, ein klar bestimmtes Princip um so weniger verkennen, als er am Aeußeren bewiesen hat, daß er auch Reichthum und Pracht zu entfalten weiß, wo dieselben am Orte sind. Weder durch Verschwendung von Prachtstoffen, noch durch bunte Ueberladung mit Dekorationen wird dem Innern jene keusche, ernste Ruhe geraubt, welche einem solchen Tempel der Kunst einzig gebührt. Noch steht er leer, seine Götter haben ihren Einzug noch nicht gehalten. Aber die Räume sind würdig bereitet, und keine unbefugten Geister haben sich an die Stellen gedrängt, die eine andere, geweihte Bestimmung haben.

Offenbar hat die Gemäldesammlung als edelster Kern der hier zu vereinigenden Schätze für die Ausstattung des Innern den richtigen Fingerzeig gegeben. Hatte man am Aeußeren der Skulptur ein weites Feld der Thätigkeit eröffnet, so durfte man um so mehr für das Innere die Kunst des Inneren, die Malerei, verwenden. Wenn man ihr aber gestattet hätte, mit dem vollen Regenbogenscheine ihrer Farben aufzutreten, so würde man den Bildern der Gemäldegalerie eine unstatthafte Nebenbuhlerschaft erzeugt haben, Auge und Gemüth des Beschauers beunruhigend und verwirrend. Deshalb zog man es vor, Alles grau in grau, reliefartig, auf mattgrünem oder gelblichem Grunde zu malen und obendrein die Darstellungen dem Auge so fern zu rücken, daß sie sich sogleich als bloßer künstlerischer Abschluß der Räume zu erkennen geben. So begleiten sie mit ihrem sinnigen Commentar in bescheidener Unterordnung den farbenreichen, lebensvollen Text, der in den Gemälden dem Auge entrollt ist. War dies Prinzip einmal gewonnen, so lag es in der Aufgabe einer harmonischen Entfaltung des Innern, daß alle Räume in ähnlicher Weise ausgeschmückt wurden. Nur der obere Treppen-Corridor mit seinen schönen, hellbeleuchteten Wandflächen, der sich als Eingangshalle deutlich zu erkennen giebt, dürfte als würdige Vorbereitung einen Schmuck von Fresken nicht allein vertragen, sondern dringend erheischen.

Trotz mancher Mängel, die wir nicht verschwiegen haben, scheiden wir dennoch vom Dresdener Museum mit der Ueberzeugung, daß etwas Zweckentsprechendes, Würdiges mit verhältnißmäßig bescheidenen Mitteln hergestellt und künstlerisch durchgeführt worden ist. Denn nicht darin besteht der ächte Ruhm der Architektur, daß sie bei Lösung einer Aufgabe sich im selbstgefälligen Reflexe erfinderischer Phantasie, geistreicher Einfälle, graziöser Einzelheiten spiegele, sondern darin, daß sie ruhig und besonnen ihre Aufgabe in's Auge fasse und dann das Nothwendige, innerhalb der durch dieselbe gegebenen Gränzen Erforderliche kunstvoll gliedere, harmonisch gestalte. Ist dieser Hauptzweck erfüllt, so wiegen ungeschickte, unschöne Einzelheiten eben so gewiß gering in der Wagschale des Urtheils, wie in jenem ersteren Falle die geschmackvollste Ausarbeitung, die größte Fülle reizender Details uns über den Grundmangel nicht hinweghilft. Schließlich haben wir nur noch die Männer zu nennen, welche um die Ausführung des Baues werkthätig verdient sind. An Semper's Stelle ist der Landbaumeister Hähnel getreten, der im Vereine mit dem Hofbaumeister Krüger den Bau geleitet hat. Dem technischen Theile stand der Amtsbauverwalter Beuchel vor.

W. Lübke.

Zeitung.

'E **Berlin.** Wir haben im vor. Jahrg. S. 391. von jener angenehmen Damenarbeit gesprochen, welche man Porzellankratzen zu nennen pflegt und welche darin besteht, daß man die farbig grundirte Fläche eines Porzellangeräths mit Zeichnungen bedeckt und diese mit Aussparung der nöthigsten Linien austratzt. Wir erzählten dabei, welch' einem anmuthigen Beispiel von eignem Erfindungstalent wir auf diesem Gebiete begegnet sind. Es gereicht uns daher zur besonderen Freude, von einer anderen Leistung dieser Art berichten zu können, welche wir zu sehen Gelegenheit hatten. Im Lokale des hiesigen Kunstvereins ist eine Anzahl von radirten flachen Schalen ausgestellt, die aus der Hand einer Dame hervorgegangen sind, deren großen künstlerischem Talente gegenüber wir sehr ungern die uns auferlegte Namensverschweigung beobachten, und die ihre Arbeiten nur ausgestellt hat, um sie zu einem wohlthätigen Zwecke auf dem Wege der Versteigerung oder der Lotterie zu veräußern. Die Grundirung der Schalen, welche eine einfache edle Form haben ist dunkelbraun, die hineinradirten Darstellungen behandeln Stoffe aus dem alten und neuen Testamente. Da sieht man die Geschichte von David und Saul, von Abraham, Tobias, von der Ruth, Daniel; dann Christus im Sturm, bei der Samariterin am Brunnen, bei der Martha und Maria, vor dem Jüngling von Nain, Petri Verläugnung u. s. w. u. s. w. Was wir bei künstlerischen Darstellungen, bei Radirungen am meisten zu bewundern pflegen: Composition, Gruppenanordnung, charakteristischer Ausdruck der Köpfe, endlich Kostüm, Alles das findet sich in so hohem Maße hier vereinigt, daß man fast bedauert, daß hier nicht Radirnadel und Kupferplatte, sondern Kratzeisen und Porzellan zum Mittheilungsvehikel künstlerischer Begabung gewählt worden sind, und doch erfüllt es uns zugleich wieder mit Freude, daß wir, ähnlich wie bei den Alten, so viel Ueberschuß an künstlerischer Kraft haben, daß unser zerbrechliches Geräth mit so ausgezeichneten Leistungen bedeckt werden kann. In der Zeichnung entdeckt man allerdings hier und da eine Unebenheit, etwas das an die Naivetät früherer Entwicklungsstadien der Kunst erinnert, vielleicht auch durch die Sprödigkeit der Technik hervorgerufen ist; aber zugleich bricht jedesmal überall ein so selbständiges und tiefes Kunstvermögen in der Komposition hervor, und dieses zeigt so deutlich, daß es gewußt hat, was es wollte, daß man sich nicht genug über die männliche Entschiedenheit und über die Fertigkeit freuen kann, welche hier mit einer Fülle von Gestalten und Ideen geschaltet, nirgends gespart, aber auch nirgends wirkungslos überhäuft hat. Besonders gut steht den Darstellungen ein namentlich auch im Kostüm hervortretender Anklang an die Antike. Wir machen das Publikum mit Vorliebe auf diese höchst liebenswürdigen und für den Besitz erreichbaren Gegenstände aufmerksam.

Bei der Feier des Krönungs- und Ordensfestes am 21. Januar haben u. A. folgende Verleihungen stattgefunden: Der Geheime Regierungsrath Dr. Franz Kugler erhielt den rothen Adler-Orden dritter Klasse. Den rothen Adler-Orden vierter Klasse erhielten: Der Bauinspektor Dyckhoff zu St. Mauritz bei Münster, Dr. Lassen, Professor an der Universität zu Bonn (der Meister der indischen Alterthumskunde), Louis Martinet, Maler in Paris, Richartz, Rentier in Köln (der großmüthige Donator des kölnischen Museums), Baurath Gustav Stier in Berlin. Das Kreuz der Ritter des K. Hohenzollernschen Hausordens: Der Hofkünstler und Portraitmaler Growert in Berlin.

Der Geschichtsmaler Friedrich Overbeck, zur Zeit in Rom, ist nach stattgehabter Wahl zum stimmfähigen Ritter, der Jean Baptiste Dumas, Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Paris, und der Kupferstecher Baron Desnoyers, Mitglied der Akademie der Künste zu Paris, sind zu auswärtigen Rittern der Friedens-Klasse des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

* **Wien,** im Jänner. (Stefansdombau. Das Organ für christl. Kunst über die Votivkirche. Notizen.) Der Sturm in der letzten Sylvesternacht ist für den Stefansdombau ein glückliches Ereigniß gewesen. Er hat den Wienern ad hominem demonstrirt, daß man den Stefansdom nicht mehr aus den Augen verlieren darf. Der Sturm warf nämlich eine Giebelmauer an der Nordseite des Domes herab, wo bekanntlich die Giebelmauern nackt, ohne alle ornamentale Verzierung dastehen. Der Gemeinderath, aufgemuntert durch den glücklichen Ausbau der Giebel an der Südseite des Domes, hat nun aus Anlaß dieses Ereignisses in seiner Sitzung vom 16. Jänner dieses Jahres den Beschluß gefaßt „den Ausbau der Giebel an der St. Stefanskirche fortzusetzen, und nun jenen an der Nordseite unverweilt in Angriff zu nehmen.“ Er wendet sich in einer Proklamation an das Publikum, um durch freiwillige Beiträge die Auslagen des Neubaues an der Nordseite so viel als möglich zu decken. Man erwartet, daß die Betheiligung des Publikums in einer Angelegenheit, die jeden Bewohner Wiens warm interessirt, eine bedeutende sein werde. Auch spricht man allgemein von der Bildung eines „Dombauvereines“ um die Restauration des Domes im Innern vorbereiten zu können. Architekt Ernst machte in einer Sitzung des niederösterr. Gewerbevereines mehrere Mittheilungen über den Giebelbau, von denen ich Ihnen Einzelnes mittheilen zu müssen glaube. Ernst sprach unter Anderm über die Gründe, warum er soviel als möglich Eisen bei dem Neubau vermieden habe. Es habe sich gerade am Stefansdome die Unhaltbarkeit des Satzes herausgestellt „was mit Eisen gebaut sei, müsse auch wie Eisen halten.“ Man habe Eisenklammern, von denen die Steine zusammengehalten werden sollen, selbst dort oxydirt und mürbe gefunden, wo sie unter einer schützenden Ueberkleidung gelegen hätten. Ernst hat nur 5 Pfund Eisen an den Giebel (den obern Kreuzblumen) in Anwendung gebracht, sonst aber Zapfen aus dem härtesten Gestein und Bleigüsse angewendet. Um jedes Nachsetzen zu vermeiden, hat Architekt E. mit warmem Mörtel arbeiten lassen. Zur Auslegung der Zwischenfugen sind Bleiplättchen gebraucht worden. Jeder Anstrich mit Chamottefarbe ist vermieden worden, man hat sich mit einer einfachen Oeltränkung begnügt. Die im Gewerbsverein zur Ausstellung gebrachten Stücke, welche früher mit Chamottefarbe überzogen wurden, zeigten deutlich, wie recht Ernst hatte, sie zu meiden.

Baudri's „Organ für christliche Kunst“ bringt in Nr. 1. einen Bericht über die Votivkirche, der hier in allen Kreisen nicht geringes Erstaunen erregt hat. Vorerst scheint der Verfasser jenes Artikels keine Ahnung davon zu haben, daß die sogenannten gothischen Briefe (es sind ihrer nur 3 Hefte erschienen) mit gothischer Kunst und ihrer Förderung nichts zu thun haben. Sie sind eine Oppositionsschrift gegen die Akademie, und eine Parteischrift für einen hiesigen Architekten, weiter nichts. Sie können nur jene interessiren, die Skandal um des Skandales wegen lieben. Die Tendenz der Schrift und die ihres Verfassers ist weit entfernt von dem, was man κατ' ἐξοχὴν „christliche Kunst“ nennt. Der Verfasser jenes Berichtes spricht, als handle es sich erst „um einen tüchtigen gründlichen Anfang eines neu-christlichen Kunstlebens“ in Wien. Der Anfang dazu ist in Wien schon lange gemacht, und zwar ein „tüchtiger und gründlicher.“ Es setzt eine bodenlose Unkenntniß der christl. Kunstbestrebungen in Wien voraus, um bei dem Jahre langen erfolgreichen Wirken Führichs, Kupelwiesers und Rösners (an die sich eine große Reihe von Künstlern anschließt) von einem „Anfang des neu-christlichen Kunstlebens“ zu sprechen, der sich erst aus der Votivkirche entwickeln soll. Es ist ferner nicht wahr, daß irgend ein Komité in Wien „die oberste Leitung des Ausbaues“ der Votivkirche übernommen habe; — so weit sind wir noch nicht, um von einem „Ausbau“ überhaupt zu reden; es ist nicht wahr, „daß bei einigen akademisch ergrauten Architekten“ der Entschluß des Erzherzogs Max, die Kirche im gothischen Style zu bauen, Kopfschütteln erregt habe „weil nach ihrer Meinung der weltberühmte Schönheitsstyl eines Vignola und Palladio“ den Vorzug hätte erhalten müssen. An der Akademie lehren bloß die Architekten van der Nüll, v. Sicardsburg und Rösner; jedes Kind in Wien weiß, daß diese keine „Palladianen“ sind. Wer sind nun die „akademisch-ergrauten Architekten?“ Etwa der verstorbene P. v. Nobile, von dem wir ganz genau wissen, mit welcher Wärme sich derselbe über die Bestrebungen der jüngeren Schule geäußert hat? Oder gehören L. Förster, F. Sprenger in die Klasse „akademisch-ergrauter“ Baukünstler? — Der Aufsatz wimmelt von Unrichtigkeiten. Soviel vorläufig nur, damit man in Köln wisse, man sei in Wien nicht gelaunt, jedwede Sudelei für Weisheit hinzunehmen.

Im Laufe der verflossenen Woche war das Gebetbuch der Kaiserin in der Werkstatt des Direktors Ruben für ausgewählte Kreise zu sehen. Der Beifall, den diese Arbeit fand, war eine ungetheilte und laute. — Die Kompositionen Kupelwiesers und Führichs für die Lerchenfelder Kirche werden bei Manz in Regensburg im Stiche erscheinen. — Bildhauer Preleuthner hat einen schönen silbernen Pokal im gothischen Style, verziert mit den Wappen der Kronländer der Monarchie, und einigen allegorischen Basreliefs vollendet, welchen das Kronland Krain dem Ritter v. Ettenreich zum Geschenke macht. — Bildhauer Hans Gaßer vollendet im Laufe dieses Sommers die allegorischen Figuren für das große „Waffenmuseum“ im neuen Arsenale. Letzteres, ein Werk des tüchtigen Architekten Hansen, dürfte bis Ende dieses Jahres vollendet sein. — Architekt L. Förster baut eine Synagoge im „arabischen“ Style für die hiesige Judengemeinde in der Jägerzeile. Besser konnten die Israeliten wohl nicht andeuten, daß sie in Europa nur Fremdlinge sind, als mit der Wahl des arabischen Styles. —

Brüssel. Am Morgen des 21. Jan. hat eine Feuersbrunst das Theater am Münzplatze in Asche gelegt. Sämmtliche Dekorationen, Kostüm-Vorräthe u. s. w. sind mitverbrannt. Nur die Säulen der Façade und das Giebelfeld, das sie tragen, sind unversehrt geblieben. Letzteres ist erst vor wenigen Monaten mit Basreliefs von Simonis geziert worden. Die Figuren waren noch nach dem Brande mit einer dicken Schneelage umhüllt. Das Theater wurde in den Jahren 1817—19 nach den Plänen des Architekten Dumesme erbaut. Es war nach der Ind. B. Eigenthum der Stadt und nicht versichert.

Kunstvereine.

Ausstellungen des Thüringer Kunstvereins im Jahre 1855.

Der diesjährige Kunstausstellungs-Cyklus des Thüringer Vereins wird mit dem 15. April d. J. in Erfurt beginnen, welchem dann die Städte Naumburg, Apolda, Jena, Suhl, Nordhausen folgen, so daß mit dem Oktober d. J. der Cyklus schließt.

Laut unserer früheren Bekanntmachung im Deutschen Kunstblatte sind alle geachteten und geehrten Künstler Deutschlands und der Nachbarländer freundlichst eingeladen, unsere Ausstellungen mit ihren Werken zu schmücken. Das vergangene Vereinsjahr hatte **ein sehr günstiges Resultat, indem der vierte Theil aller Einsendungen käuflich untergebracht wurde,** und verweisen wir hierbei auf den so eben im Deutschen Kunstblatt veröffentlichten Bericht; so wie am Schluß alle Künstler, welche bei uns ihre Werke verwertheten, namentlich aufgeführt sind.

Wenn wir daher mit Recht auf eine große Theilnahme der Herren Künstler in Folge dieses günstigen Resultates rechnen dürfen, erlauben wir uns, sie noch freundlichst zu ersuchen, ihre Einsendungen diesmal recht pünktlich uns zugehen zu lassen; erwarten auch sehr bald die desfallsige Anmeldung derselben und bitten die hier unten wiederholt abgedruckten Bedingungen, unter welchen bei uns die Einsendungen überhaupt nur erfolgen können, genau zu beachten, damit in keiner Weise Irrungen vorkommen.

1. Die Einsendung der Kunstwerke muß bis zum 15. April d. J. geschehen und erwarten wir die schriftliche Anmeldung derselben, welche die genaue Beschreibung des Gegenstandes enthalten muß, spätestens bis zum 1. April d. J.
2. Nachsendungen einzelner Kunstwerke können zwar Statt finden, dieselben sind jedoch stets an die unterzeichnete Direktion nach Erfurt zu adressiren, und muß deren schriftliche Anmeldung immer 4 Wochen vor Ankunft des Kunstwerks erfolgen. Sendungen aber, welche nach dem 1. Juli d. J. erst erfolgen, genießen nicht mehr die Frachtvergütung vom Verein, sondern werden dann nur franko angenommen.
3. Die Transportkosten für Her- und Rücksendung werden aus der Kasse des Vereins gezahlt; doch bedürfen Kunstwerke von mehr als 2 Centner Gewicht und zu großem Umfang erst der besonderen Genehmigung von uns. — Bei angekauften Kunstwerken kommt die Herfracht in Abzug.

   Besondere Nachnahmen und Speditionsgebühren werden jedoch nicht gut gethan, sondern nur die einfache Fracht gezahlt.

   Zusendungen von andern Vereinen und Ausstellungen werden nur franko angenommen.
4. Alle Zusendungen von Kunstwerken erwarten wir per Eisenbahn oder gewöhnliche Frachtfuhre und nehmen Postsendungen oder als Eilgut nur unter der Bedingung an, daß für die Porto- oder Eilfracht-Zahlung das Kunstwerk haftet.
5. Alle brieflichen Anfragen, Anmeldungen u. s. w. müssen franko geschehen und stets an die Central-Direktion des Vereins nach Erfurt gerichtet werden.
6. Zugelassen werden zur Ausstellung vorläufig nur Originalgemälde, Cartons, Kupferstiche und Zeichnungen.
7. Die Kunstwerke müssen sorgfältig verpackt sein und darf jede Kiste nur ein Werk enthalten, und behält sich der Verein vor, im Nichtbeachtungsfalle dieser Vorschrift besondere Kisten auf Kosten des Einsenders anfertigen zu lassen. Die Kisten müssen, so wie der Deckel derselben, an den Fugen mit starkem Papier verklebt sein und darf die Befestigung nur mit Schrauben geschehen. Außerdem ist, da hier wo möglich alle Gemälde mit den Kisten ausgestellt werden und diese Maßregel nur zum Schutze der Goldrahmen geschieht, die Kiste mit dunklem Papier sauber auszukleben. Am Deckel aber muß die genaue Beschreibung des Gegenstandes, der Preis, so wie Name und Wohnort, resp. Straße und Hausnummer des Künstlers angegeben sein.
8. Rücknahme der einzelnen Kunstwerke vor Beendigung des Cyklus ist zwar gestattet, es wird jedoch dann die Fracht dafür nicht gut gethan.
9. Der Verein übernimmt seinerseits während der ganzen Ausstellungsperiode die Verpflichtung, die Kunstwerke gegen Feuersgefahr zu versichern, so lange sie sich unter seiner Obhut befinden, und wird namentlich auch für sorgfältige Verpackung Sorge getragen; dagegen übernimmt derselbe keineswegs die Gefahren des Transports, noch diejenigen einer durch Krieg, Aufruhr oder Tumult entstehenden Molestation, so wie derselbe auch keine etwa verlangten Steuern bei der Her- oder Rücksendung übernimmt.

Beim Oeffnen und Verpacken der Kisten wird eine besonders dazu ernannte Commission von Sachverständigen die Aufsicht führen und darüber ein Protokoll abfassen, was die volle Gültigkeit eines notariellen besitzt.

Zur Bequemlichkeit der Herren Künstler wird Herr Kastellan Jansen für Düsseldorf, die Kunsthandlung von L. Sachse in Berlin, die Arnold'sche Kunsthandlung in Dresden, und für München Spediteur Pichler's sel. Erben bereit sein, die einzeln abgegebenen Kisten zu sammeln und sie dann in größern Transporten hierher senden.

Erfurt, im Januar 1855.

Die Central-Direktion der Thüringer großen Kunstausstellung.

Dietrich, Königlicher Professor.

Im Auftrage des Apellationsgerichts-Rath Tepler in Naumburg.
Ober-Appellationsgerichts-Sekretair Dr. Gille in Jena.
Rechtsanwalt Dr. Müller in Apolda.
Kreisgerichts-Direktor Franke in Suhl.
Post-Direktor Lämmerhirt in Nordhausen.

Folgende Künstler haben im vergangenen Vereinsjahre ihre Werke hier verkauft:

H. Brücke in Berlin; Adelheid Dietrich in Erfurt; van der Eyken in Löwen; van der Embde in Cassel; Funk in Frankfurt a. M.; Graban in Bremen; Greth in Danzig; Geyer in Augsburg; L. Hermann in Berlin; Hermann in Hildburghausen; Heigel in München; Hennert in Düsseldorf; Hummel in Weimar; Kirner in München; Koch in Crefeld; Koken in Hannover; Minjon in Düsseldorf; Ott in München; Pilliet in Mainz; Pohle in Düsseldorf; Marie von Rouvroy in Dresden; Rustige in Stuttgart; Seefisch in Berlin; Steuerwald in Quedlinburg; Seiffert in Berlin; Schoppe in Berlin; Smid in Antwerpen; Triebel in Berlin; Thuran in München; Verbeu in Löwen; Weddige in Amsterdam.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst auf Grund der in Nr. 34. Jahrg. 1854 abgedruckten Statuten haben ferner

Se. Königl. Hoheit der Großherzog **Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin** mit einer Aktie,

Herr Baron **R. von Arthaber** in Wien mit zwei Aktien

ihren Beitritt erklärt.

Vom **österreichischen Kunstvereine** in Wien erfahren wir, daß derselbe seine vorläufige Beitrittserklärung vor den Münchener Berathungen als einen definitiven Beitritt mit einer Aktie betrachtet, und säumen daher nicht, von nun an auch diesen löblichen Verein dem Verzeichniß der Mitglieder einzureihen.

Briefwechsel.

Hr. Dr. H. A. M. in Br.: Für 1) und 2) schon Bestimmungen getroffen. — Hr. J. G. in M.: Mit Dank erhalten; wird sofort benutzt werden. Ueber D. nächstens direct. — W. E. in R.: Glück auf!

Preisermäßigung.

Die vielseitig an mich ergehenden Aufforderungen, frühere Jahrgänge des Deutschen Kunstblatts zu einem ermäßigten Preise abzulassen, bestimmen mich, bis zum Schluß dieses Jahres die aus dem Verlage von R. und T. O. Weigel in Leipzig in meinen Besitz übergegangenen Jahrgänge (1850. 1851. 1852. 1853) auf den Preis von 3 Thlr. (bisher 6⅔ Thlr.) pro Jahrgang herabzusetzen. Jede Buchhandlung wird von mir in den Stand gesetzt werden, Exemplare zu diesem Preise zu liefern.

Heinrich Schindler.

(Dieser Nummer ist ein Kupferstich, so wie eine Beilage der Verlagshandlung von J. A. Meißner in Hamburg beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 6. Donnerstag, den 8. Februar. 1855.

Ein Tagebuch von Jos. Ant. Koch.

(Mitgetheilt von **E. Förster.**)

(Schluß.)

Wie Koch in solchen Zeichnungen, oder in den mitgetheilten Reden (bei denen ich mir einige Kürzungen des Manuscripts erlaubt) seinen Empfindungen über den Druck, unter dem er lebte, über die Gewalt, die seiner künstlerischen Richtung angethan wurde, Luft gemacht, so begrüßt er nun weiter in seinem Tagebuche mit Begeisterung „den freien Boden der Schweiz", beklagt die Menschen, „die in Tyranneien leben und gar, wie die Bewohner der schönen Insel Reichenau, unter der Scorpionenpeitsche eines Hierarchen." Er schreibt: „Bei diesen Empfindungen überfiel mich wie der heulende Sturm die Rückerinnerung an meine Knechtschaft, in die ich nun bald wieder zurückkehren muß. Schon malte sich meine düstre Phantasie die Fesseln, die man von Neuem für mich schmiedete, die Klauen meiner Würger, die mir drohen. Ach, ich will keine Zügellosigkeit! Aber warum versagt man mir denn die Freiheit, meine Kräfte, die mir die Natur verlieh, recht benutzen zu können? Ist das nicht der Wunsch eines jeden Geschöpfs? . . . Nur der Mensch ist so unnatürlich, gegen seine eignen Mitbrüder grausam zu verfahren und die Befriedigung dieses heißesten Wunsches zu erschweren!"

Von Emmadingen fahren die Reisenden unter wechselndem Sonnenschein und Regen und im Anblick der reizvollsten Landschaften, davon viele ins Tagebuch eingezeichnet sind, über den Zellersee nach Stein, wo sie bei Sonnenuntergang der den See und die Ufer mit wunderbarem Zauberlicht übergießt, ankommen und überaus freundliche Aufnahme im Wirthshause finden. Die Frau Wirthin sorgt nicht nur für den Leib auf das bereitwilligste und trefflichste, sondern unterhält auch ihre Gäste mit gutmüthigen Erzählungen und erbaut vornehmlich Koch durch ihre Mittheilungen über Lavater, um so mehr, als er den Besuch bei dem Züricher Propheten, den er sich als Reise-Endziel gesteckt, wegen Zeitmangels hatte aufgeben müssen.

Es versteht sich, daß das Tagebuch die Wirthshausscene auch im Bilde überliefert. Hiebei will ich eines auffallenden Umstandes erwähnen. So oft in diesen Bildern die beiden Reisenden vorkommen, sind sie unverändert in derselben Weise dargestellt, und da alles nach der Wirklichkeit gezeichnet zu sein scheint, so kann man annehmen, daß sie in der dargestellten Verfassung ihre Reise durchgeführt. Sie tragen aber nichts auf dem Leibe, als die Uniform der Carlsschüler, den langgeschwänzten Frack, kurze Beinkleider, hohe Stiefel, die aber die Strümpfe noch sehen lassen, Koch einen runden, Roos einen dreieckigen Hut, dazu Regenschirm und Stock; also keinen Oberrock, noch Mantel, keinen Tornister und nichts, was sie gegen die Kälte, noch gegen die Folgen gründlicher Durchnässung, wie sie sie erfahren, schützen kann, — auf einer achttägigen Reise! Freilich muß das Frühjahr zeitig und schön eingetreten sein; denn die Zeichnungen und landschaftlichen Beschreibungen haben es nur mit belaubten Bäumen zu thun.

Am ersten Mai gehen sie von Stein nach Schaffhausen. Immer von Neuem bricht Koch in das Lob der Schweizer Freiheit von Despoten aus, so daß er in schmerzlicher Rückerinnerung an den Schulzwang, in welchem er gehalten wird, wiederholt ausruft: „Wer wollte nicht hier leben." Bald aber wird seine Seele von einem weniger unbestimmten Bilde eingenommen und das ihm eigenthümliche künstlerische Naturgefühl auf's mächtigste erregt. Durch das ganze Tagebuch gehen, wie ich erwähnt, landschaftliche Skizzen; dem Rheinfall hat er fünf Blätter gewidmet. Koch zeigt sich in diesem Tagebuch auch als ein hochbegabter Landschaftsmaler *mit dem Wort.* Eine von den vielen Naturschilderungen, die es enthält, habe ich bei der Ueberfahrt nach Staad mitgetheilt. Ich lasse nun seine Beschreibung des Rheinfalls folgen:

„Itzt hatte ich schon das an dem Wasserfall stehende alte Schloß Lauffen im Gesicht; itzt hörte ich schon deutlicher das Brüllen des schnell sich wälzenden Stromes, welcher den felsigten Fuß einer senkrechten Bergwand zürnend zernagt. Seine weißschäumenden Wellen peitschen immer heftiger die lockern Bergufer; er macht Krümmungen, bricht sich schäumend und prallt mit doppelter Wuth ab von den zu beiden Seiten stehenden, schwärzlichen Felsen, deren zitternde Buchen ihre grünglänzenden Häupter ehrfurchtsvoll vor dem brausenden Strom neigen. Durch einzelne Baumgruppen und dunkles Gebüsch sieht man gerade hinunter in den bergzernagenden und

schadendrohenden Fluß, welcher hier unzählige malerische, über die Felsen durch das Gebüsch heruntereilende Bäche verschlingt. — Itzt setzte ich mich nicht fern vom Schloß auf den grasigten Boden und zeichnete den stürmenden Fluß, welcher schon mit doppelter Kraft brausend, grün und weiß aufschäumend seinem Fall zueilt. Ich sah von hier aus schon die abstürzigen Felsen, von deren Abgrund regnigte Nebel wirbelnd emporstiegen. Ich glaubte von hier aus einen feuerspeienden Berg zu sehen, dessen geschwärzter Abgrund einander zerstäubende Wolken auswirft.

Itzt stiegen wir hinauf gegen das Schloß Lauffen, welches über dem Wassersturz hoch auf einem mit grünen, zitternden Bäumen und zierlichen Gebüschen bewachsenen, schwarzen Felsen in einer erhabenen Lage sich vortheilhaft zeigt. Wir nahmen einen Schloßwächter mit hinunter, der uns auf die an den Fluß gebaute Altane führen mußte, wo man des Wasserfalls größte Schönheit am vortheilhaftesten sieht.

Noch ehe wir die Hälfte unseres Wegs gemacht hatten, sah ich nichts als Schaum und in der Luft kämpfende Staubwolken, die in blaulichtes Grau mit den gegenüberstehenden Gegenständen sich vermischen. — Nun kam ich bei dem gerade am Fall stehenden Geländer an. Hier sah ich den schönsten Theil des mit donnernder Kraft herabstürzenden Stromes, welcher in milchweiß schäumenden Wogen über chaotisch übereinander geworfene schwarzgezackte Felsmassen und Trümmer mit tosendem Gebrüll und unermeßlicher Kraft wüthend darniederstürzt. Hier sieht man nichts als Staub im Sturmwind, entsetzlich dareinschmetternde Kraft. Hier kochen, brausen, krachen und peitschen sich auseinander die dem grausen Abgrund zueilenden und nun wüthend über trotzende Felsen herabgeschleuderten Wellen. Ihnen folgen unzählige und unermeßliche, welche, die vordern ereilend, sie mit verstärktem Schlag mit sich hinunterreißen.

Hier hub ich meine Augen auf und sahe Wunder. Eine unermeßliche Wassermasse schäumte darnieder und war anzusehen wie ein durch ein entsetzliches Erdbeben auseinander schmetternder Berg, welcher in Staub aufgelöst darnieder stürzt. Der ungestüme Fluß schlägt fürchterlich tönend an die von seiner Wuth bebenden Felsen, die ihm kräftig zu widerstehen sich standhaft erkühnen. Im Abgrunde siedet schäumend der tobende, schneeweiße Fluß, dessen stark geschleuderte, donnernde Wellen sich wild zertheilen und hoch himmelan steigen, wo sie die erschütterte Luft durchschwirren und sich als Regen wiederum oben zu Anfang des Falles niederlassen, um von Neuem darnieder gedonnert zu werden.

Das erhabene Schauspiel bewegte meine durch falsche Götter unterdrückte Seele aufs Aeußerste, gleich dem wilden Strom wallte mein Blut, pochte mein Herz. Es schien mir, als rief der Gott des Rheines vom zackigen Fels mir zu: Steh auf! handle! sei thätig mit standhafter Kraft! Stemme dich gewaltig gegen den Despotismus! Reiß auseinander die schimpflichen Bande, die dich fesseln! Sei unerschütterlich wie der Fels, den ich bekämpfe, in der Vertheidigung der Freiheit der Menschheit! So schien mich der donnernde Strom anzurufen.

Die Strahlen der Sonne erleuchteten das erhabene Ganze und verschönerten seine einzelnen Theile. Der siebenfarbige Bogen des Friedens schwebte dreifach übereinander über den staubenden Wellen, welche glänzende, in der Luft spielende Perlen auswarfen. In der untersten Tiefe des stürzenden Flusses wüthet und donnert es so heftig und unaufhörlich, daß man glauben sollte, die Erde müsse sich gewaltsam öffnen. Hier sieht man nichts als schneeweißen, durcheinander geschleuderten Schaum, der sich weiter unten in grünliches Blau schmelzend verliert. In der Mitte des Wasserfalls strecken zwei geschwärzte zackigte Felsen ihre mit zitterndem Buschwerk bewachsenen Häupter trotzig gen Himmel. Sie widerstehen dem stürzenden Strom, welcher Regenwolken gegen sie schickt und sie umhüllt und benetzt.

Dieses erhabene Schauspiel ist ein großes Chaos, ein Bild der Zerstörung und fähig, große Ideen zu wecken. Die zwei dem Sturz trotzig entgegenstehenden Felsen geben mir ein Bild der unerschütterlichsten Standhaftigkeit. Sie streiten mit stolzen Fluthen, welche sie zu zerstören suchen; sie bleiben aber, auf ihre Kraft vertrauend, standhaft und unüberwindlich stehen. Ich kämpfe ebenfalls auf dem geschnürgelten Olymp und windigen Parnaß, aber nicht mit erhabenen Gestalten und Wesen, sondern mit niedrigen, eigensüchtigen Göttern, deren Zorn keine Aehnlichkeit hat mit dem des Peleionen Achilleus, oder mit dem alles erschütternden Rheinfall. Wer ihren niederen Gelüsten nicht fröhnt, dem zürnen die Götter; wer nicht opfert, der wird durch eine Menge an einander geketteter und niederträchtig von einander abhängender Untergottheiten bestürmt, zertreten. Wer will, wer kann da bestehen!" —

Nun betrachtet Koch den Rheinfall von andern Standpunkten; vom Zollhaus findet er ihn weniger wirksam, zu breit zur Höhe; malerisch aber am rechten Ufer, beim Drahtzug.

Ich übergehe die kleinen Erlebnisse der Reisenden bis zu ihrem Wiedereintritt in's Württembergische.

Unter den nun folgenden Reisebildern ist eine sehr komische Scene, wie die Reisenden, die eine hübsche Bauerndirne beschenkt hatten, von einer ganzen Schaar hübscher erwachsener Mädchen mit Bitten verfolgt und bestürmt werden. Der Weg führt sie über Weiterdingen, an vielen hochgelegenen alten Burgen vorüber, nach Welschingen, in die Landgrafschaft Nellenburg und Abends bis nach Engen, so daß man sieht, man hat es mit rüstigen Fußgängern zu thun.

Der zweite Mai, der siebente Reisetag, bildet einen trüben Gegensatz zu den heitern Bildern vom Bodensee und aus der Schweiz. Der Weg geht durch dichte Waldungen, über einsames Wiesenland, in traurige, schaurige Gegenden; dazu wird Koch durch ein geschwollenes Knie und lahmen Fuß gehindert, mit Rees gleichen Schritt zu halten, so daß er auf der öden Dutllinger Haide nicht einmal ein Ohr hat, an das er seine Klagen richten kann. Das Tagebuch sagt:

„Hier ist der Weg steinigt und steil. Alles Wachsthum scheint hier aufzuhören. Kein Baum, keine Wohnung! Kümmerlich auf der Erde kriechendes, trocknes Gras, rothgelbe Steine und Felstrümmer sind alles, was den hier von der Sonne durchsengten, oft auseinander gerissenen Boden deckt. Kein murmelndes Bächlein, oder sanft herniederwallendes Grün oder holde Erdenbewohner machen diese Region zu einem angenehmen Aufenthalt. Dies ist kein Ort für innig sich Liebende, welche nur die gastfreundliche Natur erquicken kann. Kein singender Vogel oder sonst ein belebtes Geschöpf wählt diese Gegend zum Wirkungskreis seiner Thätigkeit; selbst die Insekten scheinen dieses Feld des Todes zu fürchten."

Angekommen aber auf der Höhe wird er tausendfach entschädigt für alle Müh- und Trübsal, die der öde Weg ihm gemacht. Ueber die durchmessene Wüste, über Wälder und Bergvesten hat er eine unermeßliche, wundervolle Aussicht auf die lange, glänzende Kette der Alpen von Savoyen und der Schweiz, von Tyrol und selbst von Salzburg und Steyermark. „Dies erhabene Schauspiel, schreibt er, bewegte mich zu Thränen. Verstummt stand ich da und staunte. Hier wünschte ich der Melancholie geheiligte Tempel; hier wollte ich unter silbernen, babylonischen Weiden weinen und die einander sich quälende Menschheit am kühlen Teiche vergessen! O heilige Melancholie! du gewährst keine Schmerzen, wie man glaubt, sondern unendliche Wonne. Meine Seele dehnt sich weit aus, die ganze Welt wollte ich mit Liebe umfassen. Unzählige Ideen bestürmten meine Seele. Ich suchte nur Menschen, nur gute, wenngleich sterbliche Menschen. Ich wünschte mir ein Wesen, dem ich mich mittheilen könnte. Aber nicht einmal ein Vogel war da, der sein

dumpfes Geschrei mit meinen Empfindungen hätte mischen können. Ich setzte mich nieder, um ein, wenn auch schwaches Bild der Herrlichkeit vor meinen Augen zu entwerfen. Aber — hier bleibt die Kunst — eine Stümperei!"

Im Verfolg des Weges kommt er in die oberschwäbischen Gegenden, deren Bewohner mit ihrer unverdorbenen Natur, Einfachheit, Herzlichkeit, mit ihrem schönen Wuchs und selbst ihrer gefälligen Tracht ihn sehr erfreuen. Das Nachtquartier findet er in einem Dorf hinter Bahlingen.

Vom Dienstag, dem 3. Mai und letzten Reisetage, sind nur einige Blätter vorhanden, auf denen Koch den Anblick der Veste Hohenzollern schildert, die Kirche von Hechingen, „die schönste die er noch gesehen", und kleine Reiseerlebnisse ohne Bedeutung. Das Ende fehlt, so wie die Schlußbilder abhanden gekommen sind: „Der weinende Pegasus bei den elyseeischen Feldern; die Ankunft auf dem geschnürgelten Olymp; die zwei Thorhüter und der Centaur Nessus."

Aschenbrödel.

Gemälde von **M. v. Schwind.**

Süddeutsche und mitteldeutsche Zeitungen haben bereits seit längerer Zeit über diese neueste Schöpfung unsers genialen Meisters berichtet, so daß es die höchste Zeit ist, in Ihrem geschätzten Organe das Versäumte nachzuholen, wenn Ihnen nicht der Vorwurf einer Unterlassungssünde erwachsen soll.

Und wenn Jene schon, einstimmig in der enthusiastischen Anerkennung wie erschöpfend in der detaillirten Beschreibung dieses Prachtwerkes waren, so bleibt hier die angenehme Pflicht, mehr bei dem Geist des Ganzen zu verweilen, so anspruchsvoll es auch erscheinen mag, von einem Kunstwerk, das mehr vom Gemüth als von der sinnlichen Auffassung begriffen sein will — eine nur einigermaaßen deutliche Vorstellung zu geben, ohne ein ganzes Buch darüber zu schreiben.*) Von Poesieen und Schauspielen kann man Stellen anführen; aus der bildenden Kunst lassen sich keine Citate machen, am allerwenigsten von Schwind's originellem Styl eine erschöpfende Definition in Worten geben — auch beigefügte Illustrationen würden so unvollkommen sein, wie der Clavierauszug eines Chors, der für ein volles Orchester componirt war. Ich muß deshalb im Voraus um Nachsicht bitten, wenn ich statt des Clavierauszuges nur einen kurzen Abriß des Textes zu geben versuche und, die tiefere principielle Begründung dieser neuen deutschen Kunstrichtung anderen Federn überlassend, mich hier nur auf einige beiläufigen Bemerkungen beschränke.

„Ist es nicht in der Kunst noch heut wie in der guten Gesellschaft der Zopfzeit? Können wir lateinisch, welsch und französisch reden, dann werden wir leicht und gern verstanden, aber deutsch zu sprechen in der Kunst, das ist beinah noch heut unverständlich und verboten." — Mit diesen eignen Worten des Künstlers ist sein ganzes Wollen und Ringen characterisirt. Galt es ihm doch als höchster Triumph, zum erstenmal das Urtheil zu hören: „Das ist einmal ein deutsches Bild" — ein Wort, das vor nicht langer Zeit noch der größte Vorwurf war, den man einem Maler machen konnte.

So demüthigend diese Ausdrücke klingen, als stände die Kunst noch in den Zeiten der lateinischen Messe und der ersten deutschen Bibelübersetzung, eine so freudige Wahrheit liegt darin, daß es noch Künstler in Deutschland giebt, welche den Muth und den Genius haben, das tiefsinnigste Erbtheil der deutschen Nation, die Welt der einheimischen Sage, mit deutschem Gemüth zu erfassen, in deutschen Formen darzustellen.

Es ist nur einseitig wahr, was man zu sagen pflegt, daß Inhalt und Wahl der Stoffe für den universalen Character der neuen deutschen Kunstepoche durchaus gleichgültig sei, indem sie die Culturgeschichte und Sagenwelt aller Zeiten und Völker zu ihrem Material erhoben habe, aber jener Satz wäre völlig unwahr, wenn man daraus den Schluß ziehen wollte, daß auch die Behandlungsweise von der Wahl des Stoffes unabhängig sei, oder daß Inhalt und Styl nicht in dem allerinnigsten organischen Zusammenhang ständen, und Schwind selbst hat den schlagendsten Ausdruck gefunden, wenn er sagt, daß ein deutscher Gedanke auch in deutscher Sprache ausgedrückt werden müsse. Man kann den Satz auch umkehren und sagen, daß nur an deutschen Ideen und Stoffen die deutsche Sprache sich am reichsten und schönsten entfalten könne, — die deutsche Sprache, welche in der Kunst noch kein Gemeingut, sondern nur das Geheimniß Einzelner bis heut geblieben ist. So viel werden gewiß alle Gegner dieser modern-romantischen oder deutschen Kunst zugeben, daß wie in allen Zweigen der Wissenschaft und Literatur es auch in der Kunst von der entscheidendsten Bedeutung ist, welche Vorstellungsmassen den Geist der Zeit erfüllen; nach diesen Ideen allein bestimmt sich nicht nur der Character der Zeit, auch für die einzelnen Schöpfungen wirken sie maaßgebend in der Wahl der Stoffe wie in der Darstellungsweise und Formentwicklung.

Eine Zeit, die von keinen nationalen Gesinnungen belebt ist, wird auch keine nationalen Stoffe in der Kunst darstellen, wenn sie es thäte, um so schlimmer, denn sie würde es nur nach äußerlichen Motiven thun, ohne die Nothwendigkeit eines entsprechenden nationalen Styles empfunden zu haben, eine Zeit aber, wie die unsere, welche in allen Zweigen des geistigen Lebens in der Wissenschaft wie in der Literatur von deutschem Selbstgefühl durchathmet wird, muß es deshalb auch der Kunst zur innersten Pflicht machen, sich in ihrem eigensten Wesen zu verjüngen, nationale Stoffe und Ideen in deutschem eigenen Style darzustellen — einem Style, der weder naturalistisch, noch classisch idealistisch sein kann, so wenig wie ein deutsches Volkslied seinen Character in Ottave Rime, in spanischen Trochäen oder antiken Distichen behalten würde.

„Was soll nun aber für die bildende Kunst in weiterem Sinne mit diesen Sagenstoffen gewonnen werden, die, niemals historisch, oft nur ein provinciales Localinteresse und selten einen allgemein menschlichen Sinn haben? — Und was heißt eigentlich deutsche Sprache in der Kunst?" — werden Manche unsrer Leser fragen.

Auf die erste Frage ist leicht zu antworten. Allerdings soll nicht gesagt sein, daß jedes Köhlermärchen, jeder Eduard und jede Kunigunde in einem großen Gemälde verewigt werden sollen, aber unter allen Culturvölkern wird sich nicht leicht eine Sage von allgemein poetischer Bedeutung finden, zu der sich nicht aus der deutschen Sage eine analoge zur Seite stellen ließe. Selbst in der deutschen Welt ist das Märchen vom Aschenbrödel nicht die einzige Form, in der sich die Idee der duldenden Unschuld, der verkannten Schönheit manifestirt hat. Ohne auf die Gudrun und das einfache rührende Volkslied von des Markgrafen Töchterlein zu verweisen, das sieben Jahr bei seinen Schwestern diente, sei nur an die nordische Sagenwelt erinnert, in der sich außer zahlreichen verzauberten oder von Riesen bewachten Jungfrauen, die rührende Geschichte vom alten Heymer findet, der in seiner Harfe eine kleine Prinzessin mit sich führte die er nur in stillen Wäldern spielen ließ, bis er von einem Bauer erschlagen ward. Seitdem mußte die kleine Prinzessin im groben Kleide Ziegen hüten und wuchs heran im Sclavendienst. Erst als der König Ragnar an der Küste landete

---

*) Dies ist wirklich einem Freunde geschehen, der uns schon früher einen Bericht zu geben die Absicht hatte, und sein Buch wurde so anziehend, daß wir aufrichtig bedauert haben, daß es nicht in unsere Spalten hineinging. D. Red.

und seine Gefährten ihm verbranntes Brod vom Lande brachten, weil sie von der Schönheit eines Bauermädchens ganz verwirrt seien, fand sie Erlösung.

Auf die zweite Frage antworten wir am Besten wohl durch eine gedrängte Beschreibung des Bildes selbst.

Der Meister hat den Stoff in neun Theile zerlegt, die sich von links nach rechts in ununterbrochnem Zusammenhange folgen, und zwar so, daß in vier größeren Bildern (in dem zweiten, vierten, sechsten und achten) die Hauptmomente der Handlung gleichsam als Culminationsscenen des Lustspiels in großartiger Gruppirung zur Darstellung kommen, während die in der Mittellinie dazwischen liegenden kleineren (das erste, dritte, fünfte, siebente und neunte) vermittelnde Scenen, gleichsam die Vorspiele und Zwischenspiele, Monologe und Dialoge der Handlung zur Anschauung bringen.

Alle diese Bilder von einem breiten Rahmen umgeben, liegen auf einem erhöhtem Felde, während der Grund des ganzen Oblongums soweit ihm über und unter den fünf kleinern Bildern Raum gelassen ist — in den oberen fünf Feldern mit Darstellungen aus der Geschichte der Psyche, in den unteren correspondirend mit Scenen aus dem Dornröschen geschmückt ist. Von diesem später.

Wie bei jedem Schauspiel, muß in Betreff der Personen und des Schauplatzes hier noch voraus geschickt werden, daß Schwind als Ort der Handlung, zugleich in Hinsicht auf die Geschichte der deutschen Kunstentwickelung, das nördliche Italien angenommen hat, das Märchenland der Deutschen im Mittelalter, und wir haben uns zu denken, daß das Aschenbrödel die Tochter eines deutschen Parvenü's, der vordem vielleicht Bürgermeister von Flachsenfingen war, und einer deutschen Mutter gewesen, nach deren Tode ihre Leiden unter dem Scepter einer welschen Stiefmutter begonnen haben.

Man kann allerdings noch darüber streiten, ob diese germanische Sage sich nicht eben so schön und tiefsinnig auf deutschem Grund und Boden unter gothischen Säulen, unter deutschen Linden und Fliederbüschen hätte darstellen lassen, aber wer auch nur im Eichendorff geblättert hat, wird diese alte Vorliebe der Romantiker nicht verwerfen, welche wohl wußten, wie viel geheimnißvoller Zauber der Poesie und Erinnerung in dem Gemisch romanischer und deutscher Culturformen einer schöpferischen Phantasie geboten ist — und nicht ohne Absicht hat der Künstler hier im Costüm wie in der reizenden Disharmonie classischer, byzantinischer und deutscher Architektur das Traumhafte des Märchens wie die Grundmauern unsrer ganzen Bildung symbolisch characterisirt, in welche ja auch antike Capitäler und Ruinen classischer Herrlichkeit eingemauert sind.

Das erste Bildchen läßt uns einen Blick in das Toilettenzimmer der Stiefschwestern thun, welche sich mit noblem Phlegma zum Balle schmücken lassen. Aschenbrödel muß ihrer stolzen Schwester die Schuhe anziehen. Der unvergleichliche, frischrasirte Papa schaut zum Vorhang herein, augenscheinlich, um zur Eile zu mahnen.

Im Hofe warten schon die Maulthiere mit grünen Sänften, und Alles ist schon lange zum Ausbruch gerüstet, aber die Damen, welche im Bewußtsein ihrer Kostbarkeit als die letzten kommen wollen, finden erst im Hofe Zeit, ihre Handschuh anzuziehen. Diese contrastreiche Scene bildet die Handlung des ersten Actes, das heißt des ersten Hauptbildes. Ein schattiger Hof läßt die Durchsicht in ferne Straßen, die in der Abendsonne glänzen. Der Herr Papa als deutschitalienischer Signore in schwarzrothgoldner Gala — offenbar in sentimentaler Erinnerung heimathlicher Würden — hilft zum Einsteigen und trägt, das Zeichen seiner Hausherrnwürde, das unentbehrliche Bologneserhündchen seiner Damen. Die jüngere Schwester, ein geistreiches, repräsentirendes Porzellangesichtchen und die vollkommene Parodie einer Beatrice überlegt unverkennbar einige boshafte Redensarten im Voraus für ihre zahlreichen Anbeter. Oben auf einem offenen Mauergang wird das Aschenbrödel, die nicht anders als Maria heißen kann, von der Stiefmutter in die Küche gewiesen. Tauben fliegen ihr nach. Pagen und Mägde sehen neugierig herunter. Wenn die Katze aus ist, haben die Mäuse freies Spiel; — auch sie werden tanzen und singen und ihrer Herrschaft ein Rübchen schaben, für das andere Gemüse sorgt die Tochter vom Hause.

Linsen zu lesen ist aber kein Walzer und der Tag ist warm. Aschenbrödel — wie das zweite kleinere Bild zeigt — ist in der Küche eingeschlafen in ihren Thränen. Die gütige Fee erscheint ihr im Traum mit Krone und Purpur, um sie zum Feste zu schmücken und durch die Lüfte dahin zu führen. Im Mährchen selbst empfängt Aschenbrödel diese Gaben am Grabe ihrer Mutter, aber wir verzeihen es der guten Frau Hulda recht gern, daß sie uns in einem Lustspiel diese sentimentale Scene erspart hat. Genug, daß wir sehen, sie belohnt nicht nur die Weinenden und Trauernden, sondern auch schon die Duldenden und Träumenden und ihre Hand reicht weit, fast einige Stunden zuvor hat sie vielleicht im fernen Norwegen jenen Knaben zum König designirt, der zu mitleidig war, um eine Ameise zu zertreten.

Wir bleiben in Italien und beglückwünschen den Hofmeister des Prinzen, daß er bei seiner Erschaffung keine Ameise geworden, sonst wäre er unfehlbar in dem Gedränge zertreten, das bei dem Eintritt der schönen unbekannten Marie entstand, wenigstens schwingt sich der Hofnarr auf seine Schultern, um das Wunder dieser neuen Erscheinung zu sehen. Welch ein Tumult und Lärm tönt aus diesem kerzenhellen Prunksaal! Es ist das Fest eines Märchens, auf dem Sonnenstrahlen und Blumenstaub als Erfrischung gereicht werden, wo man Abendthau aus Lilienkelchen trinkt und mit Schmetterlingsflügeln Karte spielt. Dieses zweite große Tableau entfaltet die ganze Pracht der Romantik. Amoretten schweben pfeilschießend um den Lüstre in reizenden Wendungen; — sie haben noch keinen Pfeil verschossen, denn sie sind eben erst mit dem Eintritt Marias gekommen, die mit züchtiger Schüchternheit die Stufen herabschreitet in allen Formen Anmuth, in jeder Bewegung Lieblichkeit. Der Prinz, der Aehnlichkeit nach ein Milchbruder des Ritter Curt, beugt sogleich sein Knie und führt die Hand über das Auge, als blendete ihn die Sonne. Trompeten und Pauken tönen, die „haute volaille" ist außer sich über diese unbekannte Personage, König und Königin sitzen so ruhig auf dem Thron, als säßen sie vom Anbeginn der Welt dort; denn in jedem Märchen müssen König und Königin pflichtschuldigst auf dem Throne sitzen als ewige unantastbare Begriffe, aber noch selten mag ein Königspaar solche Feste erlebt haben. Es ist eine Triumph-Ode der Schönheit und Unschuld, die nach Sonnenuntergang die Nacht erhellt, wo sie erscheint und die Nahenden bezaubert, denn hinter ihr riesengroß wandelt die gütige Fee — eine Gestalt aus Duft und Tönen.

Draußen schimmert die Nacht und schlagen die Uhren — nicht für die Glücklichen; denn sie tanzen oder schlafen, wohl aber für den Nachtwächter, den tragikomischen Chorus des Lustspiels, der in philosophischer Indifferenz als Engel der Zeit — zwar ohne Flügel, aber in einen dicken Mantel gewickelt auf der Schloßzinne die zwölfte Stunde bläst. Es ist das Dauernde im Wechselnden, das Beharrende im Fliehenden in diesem Mittelbildchen des Ganzen angedeutet. Der Nachtwächter ist der lebendige Zeiger an der Uhr der Menschheit, von der Manche nur als Zahlen gelten, Andre nur Zifferblättern, Andre den inneren Gewichten, Rädern und Schrauben gleichen. So mag der gute Mann auf der Schloßzinne philosophiren, aber welche Geheimnisse der Geisterstunde in dunklen Wolken zu seinen Häupten ziehen, davon merkt und weiß er nichts; denn Nachtwächter sind zu allen Zeiten Rationalisten gewesen.

Im Schloßgarten aber rauschen die Brunnen im Mondenlicht und die Bildsäulen und Blumen flüstern und singen sehnsuchtsvolle Lieder, die ihnen Jahrhunderte später Heine und Eichendorff abge-

lauscht. Alles schläft, nur die ewigen Sterne leuchten durch die klare Nacht, in deren Ruhe Wahn und Unruhe, selbst die holdesten Täuschungen schwinden, so wird auch das Aschenbrödel von der Fee und ihren Elfen als dunkle Wolke aus dem Schlosse entführt. Man hört das leise Rauschen dieser flatternden Gewänder. Aber der Hofmeister und Narr, welche mit dem Prinzen der Entfliehenden nacheilen, glauben, der Wind säusele in den Cypressen und werden überdies durch einen kleinen Schuh aufgehalten, den Aschenbrödel auf der Schwelle des Pallastes verloren hat. Ein Schuh ohne Fußtapfen, das mag wohl auch einem andern als einem verliebten Prinzen zu denken geben.

Und so sehen wir nach jenem dritten größern Bilde im vierten der kleineren den Prinzen die Nacht über schlaflos nachdenken, wobei ihm Narr und Haushofmeister redlich helfen; der Narr, der ihm die Weisheit des Himmels und der Erde aus einem kleinen Jungfernschuh entwickelt, der Haushofmeister, welcher mit polizeilicher Logik aus diesem integrirenden Object das Signalement der Entwichenen zusammenconstruirt. Der Prinz läßt sie schwatzen wie Hamlet den Osrick und Polonius. Er hört und sieht aus diesem Schuh mit tausend Sinnen tausend süße Dinge; aber der Rath des Hofmeisters, durch einen Jagdhund aus der Fährte des Schuhs die Besitzerin selbst aufspüren zu lassen, wäre zu frivol; denn nicht jede Jungfrau der Stadt würde ihr Füßchen einem Jagdhunde zur Prüfung hinhalten wollen. Die Mathematik der Schönheit siegt durch die Weisheit des Narren — der kleinste Fuß muß aus dieser Cubikwurzel der Geliebten die imaginäre Gestalt derselben auffinden helfen, und die Probe des Schuhes muß sie bestätigen.

Und so geschieht es im vierten großen Bilde. Die Glückliche ist gefunden. Wie eine Madonna, fröhlich staunend tritt sie am frischen Morgen unter dem Portal des väterlichen Pallastes hervor, und der Schuh paßt. Die Trompeten tönen, das Volk jubelt und der ganze Hof, den Prinzen an der Spitze, kommt in feierlichem Zuge, um die Erwählte abzuholen. Die Schwestern aber winden sich in Neid und Wuth, wie von einem Choleraanfall gepackt. Der practische Witz des Bauers, der seinen Töchtern ein Paar grobe Holzpantoffeln gekauft hat, scheint auch auf sie gemünzt, und der Vater der Glücklichen — der köstliche Bürgermeister von Flachsenfingen — bei der Morgenchocolade vom Volkstumult aufgestört, kommt auf den Balcon heraus, vielleicht in dem Glauben, daß ihm eine Ovation gebracht werden solle. — Wie unvergleichlich ist das blödsinnige Verblüfftsein dieser im rechten Winkel herabstierenden Figur, als sie entdeckt, daß diese Ehre, seiner verachteten Tochter geschieht. Eher hätte dieser edle Philister an seine eigne Bornirtheit als an das geglaubt, und er wird noch Jahre lang an seinem Staunen zu zehren haben, wie jeder deutsche Pfahlbürger, dessen Einfalt es als ein unerhörtes Ereigniß bewundert, wenn sein Eigenstes Bestes erst durch fremde Anerkennung zu Ehren gelangt; denn dahin muß es erst kommen, wenn er selbst daran glauben soll.

Braut und Bräutigam haben sich viel zu sagen. Sie gehen von nun an allabendlich lustwandeln und ihre Augen sehen von ferne die gütige Fee an ihren Quellen schlafen. Den Liebenden sind Geister und Elfen hold und ihren Augen sind alle Geheimnisse der Natur erschlossen. Dies ist das fünfte, neunte und letzte der kleinen Bilder.

So rundet sich das reizende Passionsmärchen der Unschuld und Schönheit in allen Abtheilungen und Tonarten einer humoristischen Symphonie ab, deren einzelne Theile wieder unter sich ein organisches und geschlossenes Ganze bilden.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Siegel des Mittelalters von Polen, Lithauen, Schlesien, Pommern und Preußen. Ein Beitrag zur Förderung diplomatischer, genealogischer, numismatischer und kunstgeschichtlicher Studien über ursprünglich slavische Theile der preußischen Monarchie. Mit 25 Kupfertaf. Berlin, 1854. (A. Stargardt.) 4. broch.

Ueber den Werth der Siegelabdrücke aus der früheren Zeit des Mittelalters für die kunstgeschichtliche Forschung hat sich bereits Kugler ausgesprochen *), daß es darüber keiner besonderen Worte mehr bedarf. Was außerdem die Heraldik überhaupt betrifft, so ist auch sie mit vollem Rechte als eine unentbehrliche Hülfswissenschaft für das speciellere Studium der Kunstgeschichte, namentlich in archäologischer Beziehung, anerkannt. **) Jeder gründliche Beitrag auf diesem Gebiete wird somit dem Kunstforscher ein doppeltes Interesse gewähren.

Der Herausgeber und Verf. vorliegenden Werkes, F. A. Voßberg, rühmlichst bekannt durch seine eifrigen Forschungen in den Münzen und Siegeln der älteren preußischen Lande ***) und durch seine inhaltreichen, dahin einschlagenden Sammlungen sachlich unterstützt, lichtet hier zum erstenmal ebenso interessante, als bis dahin, namentlich in Betreff der Heraldik, nur wenig gekannte Ländertheile der preußischen Monarchie. Durch eine reiche Zusammenstellung von 114 Siegel Abbildungen, von denen einzelne bisher in verschiedenen Werken zerstreut, viele Originale indeß noch unedirt in Sammlungen sich befanden, werden wir, wenigstens nach Maßgabe jener vorhandenen Dokumente, mit den mittelalterlichen Fürstengeschlechtern von Polen, Mazowien, Kujawien, Schlesien, Pommern, Pomerellen und Lithauen gleichsam in effigie bekannt gemacht. Den Siegel-Abbildungen selbst sind interessante biographische und geschichtliche Notizen über die betreffenden Personen vom Verfasser hinzugefügt. Seinen eifrigen Nachforschungen gelang es auch, das vermuthlich älteste, vorhandene Siegel Polens zu entdecken, und zwar an einer im königl. geheimen Staatsarchive zu Berlin aufbewahrten Urkunde vom Jahre 1054. Dasselbe, durch seine Birnenform von allen späteren Siegeln verschieden, zeigt, in dunkelbraunem Wachs, das Brustbild der Königin Richeza von Polen. (Taf. 6.) — Von diesem frühesten Siegel Polens steigen die übrigen in fast ununterbrochener Folge von 10 zu 20 Jahren bis 1544 aufwärts. Sie geben somit, in reicher Abwechselung der auf ihnen enthaltenen Darstellungen, für diesen fünfhundertjährigen Zeitraum überaus interessante Andeutungen für die allmählige Ausbildung der Gravirkunst und den Kunststyl im Allgemeinen; hierbei muß namentlich die Sorgfalt, mit der die Abbildungen gefertigt sind, rühmlichst hervorgehoben werden. — Von besonderem Interesse ist ein Siegel Mesiko's vom Jahre 1175 (Taf. 6), das sich als ein Abdruck vom Schwertknopfe des Herzogs darstellt.

Betrachtet man diese Siegel in Bezug auf das Kostüm, so gewinnen sie namentlich für die Geschichte der Tracht eine noch ganz besondere Wichtigkeit. Die auf ihnen vorkommende Gewandung, während des 12ten und 13ten Jahrhunderts, entspricht, mit Ausnahme weniger Zufälligkeiten (!), dem allgemeinen Charakter der Kleidung jener Zeit überhaupt. Sie besteht aus einer kurzärmeligen gegürteten Tunika, die bei Weibern bis auf die Füße reicht, und einem darüber gehängten langen Mantel, der, vorn offen, durch eine Brustspange zusammengehalten wird.

*) Vergl. F. Kugler, Beschreibung der königl. Kunstkammer u. s. w. Berlin 1838. S. 18 ff. und desselben Verfassers Kunstgeschichte. 2te Auflage. 1848. S. 505 ff.

**) Vergl. H. Otte, Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie. 1854. S. 258 ff.

***) Vergl. F. A. Voßberg, Geschichte der preuß. Münzen und Siegel bis zum Ende der Herrschaft des deutschen Ordens. Berlin 1842; u. a. m.

Die Gewaffneten, im 13ten und 14ten Jahrhundert, erscheinen theils ganz im Kettenpanzer, nebst darüber gezogenem, gegürteten Waffenrock ohne Aermel und mit einem spitzzulaufenden Helm von orientalischem Geschmack, sammt Schwert, Lanze und Schild; theils aber, und dies scheint besonders für Mazowien eigenthümlich, über das Hemde gepanzert. Die Art dieser Bepanzerung trägt durchaus orientalisches Gepräge. Sie entspricht zum Theil den noch gegenwärtig von ostindischen und persischen Stämmen getragenen Lederharnischen, die nicht angezogen, sondern (da ihnen die Schulterdecken fehlen) um Brust und Rücken gelegt und geschnallt werden.*) Bei einzelnen der Siegelbilder (Taf. 1. um 1220) reicht ein solcher Harnisch, der hier aus Leder mit horizontal darauf befestigten Metallschienen zusammengesetzt scheint, vom Hals bis zu den Hüften und von hier, in zwei breiten Flügeln, bis zum Knie; bei anderen (Taf. 16. um 1300 und Taf. 17. um 1343) bedeckt er nur, von den Schultern bis zu den Hüften reichend, den Oberkörper und ist sodann längs der Brust herab zugenestelt (?). Die von diesen so Gepanzerten getragene Kopfbedeckung bildet ein spitzzulaufender, vierkantiger Helm, der ebenfalls aus Leder und metallenen Kanten und Buckeln zu bestehen scheint. Außer dieser Bewaffnung kommt auf einem pommerschen Siegel von 1170 (Taf. 20) eine Art von wirklichem Schuppenhemde vor. Dies ist in nichts von dem von römischen Feldherren und Kriegern zur Zeit des Polybius getragenen Schuppenpanzer (Lorica squamata) verschieden, nur daß er den Körper enger umgab und nicht so tief, wie dort, herabreichte. Auch diese Bepanzerung stammt aus dem Orient. Auf unserem Siegel erstreckt sie sich sogar rings um den Kopf des damit Bekleideten, nur dessen Gesicht frei lassend, und sich so einem gedrückt kegelförmigen Helm mit vorstehendem, geraden Nasal anschließend. Einen aus Leder-(?) zeddeln zusammengefügten Brustharnisch zeigt ferner ein schlesisches Siegel um 1284. (Taf. 19.) — In der zweiten Hälfte des 14ten Jahrhunderts beginnt der, damals überhaupt übliche, enganliegende Waffenrock auch in diesen Ländern vorzuherrschen. An die Stelle des Kettenpanzers u. s. w. tritt allmählig der auf lederne Schienen vertheilte und ganze Plattenharnisch mit vollen Arm- und Beinschienen. Schwert und Dolch hängen im Anfange dieser Periode meist vermittelst Ketten am Brustharnisch.

Diese wenigen Worte über die auf jenen Siegeln dargestellte Kleidung mögen genügen, um das Interesse, welches vorliegendes Werk auch nach dieser Seite hin erweckt, wenigstens anzudeuten. Schließlich sei noch für Diejenigen, die sich für die in Obigem berührten Studien speciell interessiren, bemerkt, daß die vorhandene Auflage des Buches nur aus 200 numerirten Exemplaren besteht und somit bald im Buchhandel vergriffen sein dürfte.

H. Weiß.

Zeitung.

Berlin. Dem Genremaler Eduard Meyerheim hierselbst ist das Prädikat „Professor" beigelegt.

El. **Dresden.** In unserem behaglichen Dresden, der Stadt der Muße, der Ruhe, des pensionirten Lebens, welches einer äußeren Anregung zwar keinen Widerstand entgegensetzt, aber auch nicht zu vielseitig angeregt zu werden wünscht, um nicht aus dem gewohnten Gleise zu kommen, bei uns geht die Kunst denselben ruhigen Weg, nicht aus eigener Wahl, sondern von der allgemeinen Lebensweise bestimmt. Nicht nur unsere jungen künstlerischen Talente bilden sich in der Stille, sondern auch unsere Meister schaffen in der Stille, und obgleich ihre Werkstätten für Jedermann geöffnet sind, weiß das Publikum nicht, was in denselben vorgeht. So bedeutend die Meister sind, die hier wirken und schaffen, so gering ist die Theilnahme des Publikums. Dieses will sich durchaus nicht zu einer Theilnahme an dem Entwickelungsgange eines Kunstwerks — wie das wohl in anderen Städten der Fall ist — emporheben, es will nur Resultate sehen, und bringt auch diesen nur ein Interesse, das der nächste Augenblick abkühlt, entgegen. Eigentliche Freude und Theilnahme an der Kunst erstreckt sich wenig über die künstlerischen Kreise selbst hinaus. Und doch sind diese so einladend und werden auf eine so liebenswürdige Art repräsentirt.

Eine Wanderung über die Brühlsche Terrasse zeigt uns vier Werkstätten bei einander, in deren zweien Rietschel mit seinen Schülern thätig ist. In der größeren arbeitet der Meister an seiner für Weimar bestimmten Gruppe der Kolossalstatuen Schiller's und Göthe's. Vor einigen Monaten schon sahen wir die Figur Göthe's in völligem Staat neben der noch nackten Schiller's stehen, vor Kurzem aber wurde die erstere zu Gunsten einiger Verbesserungen wieder entkleidet, und die Gruppe rückt nun langsamer aber um so herrlicher ihrer Vollendung entgegen. Schon jetzt, da das Kunstwerk noch im Werden ist, wirkt es überaus großartig und imponirend. — Neben dieser Gruppe befindet sich jetzt in der Werkstätte ein in der Originalgröße genommener Gypsabguß der Lessingstatue des Künstlers, welche für die Ausstellung in Paris bestimmt ist. Deutschland wird sonach mit seiner Kunst würdig in Frankreich vertreten sein, zumal wir auch von anderer Seite von Betheiligungen hören, die dem deutschen Namen im Auslande neuen Ruhm eintragen müssen. Davon später. Neben der Schiller-Göthe-Gruppe arbeitet Rietschel jetzt an einer Büste des jüngst so unglücklich hingerafften Königs Friedrich August von Sachsen. — Nicht ohne Interesse war es uns ferner, in der Nähe der Heroen unserer Literatur die kürzlich angekommene Büste einer Chinesin, einer jener Damen, welche Chung-Atai jüngst durch Deutschland führte, zu finden. Diese Büste ist von von der Launitz in Frankfurt a. M. Wie wir hören, hat derselbe bereits eine Reihe von zehn dergleichen Charakterköpfen modellirt, zu welchen ihm die Repräsentanten fremder Völkerstämme bei ihren Besuchen in Europa gesessen haben. Jedenfalls muß diese Galerie von Köpfen für das Studium sehr interessant sein.

Leipzig, im Januar. Der wissenschaftl. Beilage der „Leipz. Z." entnehmen wie Folgendes:

„In diesen Tagen ist in Glasgow eine große Ausstellung im Fache der Architektur eröffnet worden, welche das architektonisch-polytechnische Institut für Schottland mit eifriger Sorgfalt und bedeutenden Kosten veranstaltet hat. Es war ein vorzügliches Augenmerk der Unternehmer, eine ausgezeichnete Vertretung der mittelalterlichen Kunst, für welche jenseit des Kanals so allgemeine Sympathien herrschen, zu erstreben. Das an Kunstsammlungen so reiche England bot für eine solche Zusammenstellung nicht das Genügende, und der Direktor der Glasgower Anstalt, Herr Wilson, bereiste daher im Interesse jener Aufgabe auch den Continent. Hier fand er denn in Leipzig einen in seltener Vollständigkeit zusammengebrachten Schatz dessen, was er suchte: die ihres Gleichen in dieser Beziehung wohl vergeblich herausfordernde große Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Kunstwerke aller europäischen Länder im Besitze des Herrn Dr. jur. Ritter rc. Puttrich. Künstlern, Kunstfreunden und Verehrern jener Zeit, wo die Kunst in eine neue Entwickelungsperiode eintrat, sich nach durch Jahrhunderte fruchtbarer, schöpferischer Thätigkeit zu voller Blüthe emporschwang, dann aber wieder zurücksank, ist diese Sammlung im In- und Auslande hinreichend bekannt. Der Besitzer kargte nie mit seinen durch Mühen und Kosten erworbenen Kunstjuwelen und stellte von Zeit zu Zeit in den Versammlungen des Kunstvereines hier, und wiederholt bei denen der deutschen Architekten und Ingenieure, mit der dankenswerthesten Bereitwilligkeit eine Anzahl von Zeichnungen aus derselben zur Beschauung. Sie dokumentirten immer von Neuem den Reichthum seiner Sammlung, deren Anfänge um allerdings mehr als dreißig Jahre zurückdatiren. Ihre Vollständigkeit wurde vorzüglich seit der Zeit gefördert, wo Dr. Puttrich den Plan zu seinen „Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in Sachsen" (4 Bände in kl. Fol. mit 379 Abbildungen) faßte, und an die Ausarbeitung dieses vor nun zwei Jahren mit gleichmäßiger Gründlichkeit und Tüchtigkeit vollendeten Prachtwerkes ging, welches die bis dahin gleichsam übersehenen vaterländischen Monumente der Baukunst und Bildnerei der Gegenwart wieder in Erinnerung brachte, so daß sie seitdem Epoche in der deutschen Kunstgeschichte machen. Er zog zu dem Ende die begabtesten jüngeren Künstler in sein Interesse und ließ sowohl im alten Sachsenlande, als auch in Bayern, Oesterreich, Italien die noch unbekannten oder noch nicht in würdiger Weise und mit ihren herrlichen Details bekannt gemachten mittelalterlichen Kunstwerke zeichnen, um so zur Vergleichung der heimathlichen Denkmale mit denselben zu gelangen. Diese Künstler widmeten sich meist der ihnen gewordenen Aufgabe mit besonderer Vorliebe und die beinahe tausend Blätter starke Sammlung erhielt auf diesem Wege, zum Theil auch durch andere Erwerbung, die trefflichsten Originale von anerkannten Zeichnern, wie C. Werner, D. Quaglio, E. Gerhardt, M. Hauschild, E. Kirchner, J. Vermeersch, Pulian, O. und G. Wagner (von diesem eine Zeichnung nach dem mit den reichsten Mosaiken ausgestatteten Ambo in St. Lorenzo in Rom, worüber der Künstler drei Monate gearbeitet hat), Haach, C. Sprosse, G. Pozzi, Rothbart,

*) Vergl. L. Meyrik, Waffen und Rüstungen. Pl. CXLI. Fig. 3 u. m. O.

R. Bubras, C. Batzschke, anderer minder zahlreich darin vertretenen tüchtigen Künstler zu geschweigen. Neben den Zeichnungen wurde auch eine Masse von mehreren tausend gestochenen, lithographirten, xylographirten Abbildungen merkwürdiger Bau- und Bildwerke des Mittelalters aller Länder zusammengebracht.

Der oben genannte Herr Wilson war über den seltenen Werth dieser Collektion rasch orientirt und Dr. Puttrich wurde nun mündlich und später schriftlich dringend ersucht, dem Glasgower Institute auf dessen Kosten und Gefahr eine Auswahl aus derselben zur Beförderung seines Zweckes und zur Zierde der Ausstellung anzuvertrauen. Er ging denn auch darauf ein und wählte gegen zweihundert Zeichnungen nach dem doppelten Gesichtspunkte aus, dadurch bei der Ausstellung erstens die deutschen Kunstdenkmale und zweitens die neueren deutschen Künstler dieses Fachs würdig vertreten zu sehen, unterwarf auch in dieser Absicht die getroffene Wahl noch der Begutachtung einer Anzahl von Leipziger Kunstkennern und Kunstfreunden. Die Sendung ist glücklich an Ort und Stelle gelangt und in einem ihr ausschließlich bestimmten Lokale des Ausstellungsraumes in dem großen Institutsgebäude ausgestellt worden, eine werthvolle Probe des in unserem Leipzig heimischen Kunstsinnes und Geschmackes. Aber wünschen müssen wir, es möge daraus nicht etwa der Anlaß dazu erwachsen, daß die seltene Collektion, welche einen Schatz und eine Zierde für jedes große öffentliche Kunstinstitut, wie für jede fürstliche Kunstkammer abgeben würde, früher oder später Deutschland entfremdet werde."

Wir erfahren noch, daß die Puttrich'sche Sammlung schon die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gezogen hat und daß von Seiten des Instituts u. a. eine besondere Einladung an den Prinzen Albert ergangen ist, um dieselbe (da sich viele Gegenstände aus Deutschland, auch aus Koburg darunter befinden) in Augenschein zu nehmen.

Nürnberg. Sowohl im Königreiche Bayern als auch in Würtemberg ist durch ein Regierungsschreiben das german. Museum den einzelnen Kreisen, Bezirken, Behörden, Gemeinden, Stiftungen u. s. w. besonders empfohlen und diesen aufgegeben worden, die Zwecke dieser Anstalt thunlichst zu unterstützen, auf etwaige Anfragen erwünschte Auskunft, überhaupt Nachricht von den im Besitz gehaltenen Denkmälern alter Kunst und Geschichte, ja diese selbst wo möglich, wenn auch unter Vorbehalt des Eigenthumsrechtes, in die Sammlungen des Museums zu geben. Das Letztere seinerseits hat nicht gesäumt, die Regierungserlasse in Form eines Gesuches zu ergänzen. — Zwar, wer weiß, wie wenig Sinn und Verständniß für dergleichen Dinge auf dem Lande und überhaupt an den Orten herrscht, wo die Ausbeute nicht schon gemacht ist, wird wenig unmittelbaren Erfolg von dieser Maßregel erwarten. Man wird Antwort nur erhalten, wo man sie selbst holt. Es ist uns, zwar nicht bei dieser, doch bei ähnlicher Gelegenheit vorgekommen, daß Nachforschungen der Art den Argwohn erweckten, als wolle man für eine neue Steuer Anhaltspunkte suchen. Aber das ist sicher der Vortheil solcher Anregungen, daß überhaupt etwas mehr Sinn und Aufmerksamkeit für Kunst und Alterthumsdenkmäler erweckt werden. Und wie nothwendig dieses trotz aller angestellten Conservatoren und aller gestifteten Alterthums- und Geschichtsvereine noch immer ist, das zeigen Beispiele leider in nächster Nähe. Noch immer verfahren Unkenntniß und rohe Achtlosigkeit zerstörend gegen die hülflosen Zeugen der Vorzeit. Wie reich das fränkische Land und die Umgegend von Nürnberg an Kunstschätzen ist — da vorzüglich die alten Nürnberger Patrizier mit Vorliebe die Orte mit ihren Stiftungen bedachten, wo sie Besitzungen hatten — davon giebt noch kein kunstbeschreibendes Werk auch nur annähernd eine Ahnung. Aber täglich gehen solche Werke zu Grunde. Im vorigen Sommer führte ein Ausflug uns zu der alten Cadolzburg, einem der Stammsitze der Burggrafen von Nürnberg, der, wie sich denken läßt, in seinen Kirchen und Schlössern einer würdigen Ausstattung nicht ermangelt hat. In der Schloßkapelle sind Hauptbild und Seitenflügel des mit der Jahreszahl 1485 bezeichneten Altars noch mit Leinwand übernagelt, auf welcher eine Sudelei aus dem 17. Jahrh. sich befindet. Auf den inneren und äußeren Seitenflächen der das Innere der Predella abschließenden Thüren dagegen sind die alten Originalmalereien sichtbar, die auf die Hand eines sehr bedeutenden Meisters schließen lassen. Namentlich befindet sich dort die Halbfigur eines leidenden Christus, die durch Auffassung und Ausführung an das Beste hinanreicht, was jene Zeit geliefert hat. In der im vorigen Jahrhundert neugebauten Ortskirche fanden wir einen Altar, dessen Malereien offenbar von demselben Künstler herrührten. Der ganze Obertheil des Altars war in Stücke aufgelöst und in einer Art Rüstkammer bei Seite gesetzt, doch hier wenigstens vor Beschädigungen bewahrt. Die Predella aber mit köstlichen Malereien und einem äußerst lieblichen Holzschnitzwerke — Anna und Maria, welche einander von fern die Hände reichen und auf Arm und Hand das Christuskind Uebungen im Gehen machen lassen — steht auf dem Gange, wo die Schulbuben zum Orgelboden hinaufgehen, allen Mißhandlungen preisgegeben und fast erlegen. Die Bilder sind mit Namen und Schmierereien bedeckt, theils geschrieben, theils eingeritzt; den Figuren sind die Augen ausgekratzt u. s. w., so daß bald Nichts mehr übrig sein wird. Ebenso schlimm ergeht es einem anderen, weit älteren und wichtigeren Denkmale, der Kapelle zu Altenfurt im Reichswalde bei Nürnberg, welche die Ueberlieferung des Volkes Karl dem Gr. zuschreibt, die wenigstens in Rücksicht der Bauart früher ist, als das älteste Denkmal dieser Stadt, der fünfeckige Thurm etwa ausgenommen, und in ihren beiden in einander geschobenen Kuppelgewölben vielleicht ohne Gleichen dasteht. Bekannt ist diese Kapelle aus einer Monographie des Freiherrn von Soden und mannigfachen Besprechungen in architektonischen Werken. Das Innere derselben dient gegenwärtig als Kartoffelgrube, der Chor zur Aufbewahrung von altem Gerümpel. An der einen Seite hat der Bauer, auf dessen Hofe sie steht, eine Stallung und einen Abtritt angebaut, an der anderen einen gewaltigen Misthaufen angelegt. Was von dem Gebäude der Untersuchung noch übrig bliebe, bedeckt ein Weinstock.

Kunstvereine.

Jänner-Ausstellung des österreichischen Kunstvereins in Wien.

Unserm Kunstvereine ist es gelungen, diesmal nebst anderen sehr ansprechenden Kunstwerken auch ein lebensgroßes, historisches Gemälde zur öffentlichen Ausstellung zu bringen, wozu sein Lokal, aus gewöhnlichen Wohnzimmern bestehend, freilich nichts weniger als passend ist. Doch wir wollen genügsam sein und uns freuen über das, was uns Licht und Raumverhältnisse von diesem Werke genießen lassen. Es stellt Herzog Maximilian von Baiern vor, welcher i. J. 1609 seinen Beitritt zur katholischen Liga erklärt. Gemalt von Carl Piloty in München. Was die Composition betrifft, möchten wir wohl wünschen, die Hauptfigur nicht auf einer Höhe von 6 Stufen und dadurch so weit im Hintergrunde zu erblicken. Auch der Ausdruck derselben ist nicht so lebendig, wie in den Figuren und namentlich in den Köpfen zur linken Seite des Beschauers. Dem Künstler ist zu solchen Beweisen von Naturstudium und technischer Fertigkeit zu gratuliren, so wie auch zu dem Glücke, einem Lande anzugehören, welches mit gleicher Sorgfalt die geschichtlichen Erinnerungen und das Blühen der Künste im Auge hält.

Diesem Bilde reiht sich würdig an: Die Schlacht bei Groß-Beeren von Bleibtreu in Düsseldorf. Besonders ist in einigen, in diesem Kolben- und Bajonettgefecht kämpfenden Preußen sehr viel Begeisterung ausgedrückt. „Czar Peter der Große in Saardam" von Steuben in Paris ist ein durchdachtes Bild mit etwas theatralischem Effekt. „Ecce homo" von Mengelberg in Düsseldorf ist noch zu erwähnen, bevor wir zu den Genrebildern kommen, unter denen diesesmal besonders hervorzuheben sind: „Hochzeits-Schiff" von Kockert in München, und „die Wahrsagerin" von Tidemand in Düsseldorf. Diesen beiden reihen sich unserer Ansicht nach stufenweise an: Schleißner's dänische Fischerfamilie; Hohenbaum's Kinder, im Regen aus der Schule gehend; H. Schoefels in Antwerpen, Gesellschap in Düsseldorf, Wengler in Wien, Webb in Düsseldorf, L. Knaus in Paris, Pauline Carron in Paris.

Unter den Portraits zeichnet sich diesesmal das von J. M. Aigner in Wien aus, auch sind in denen von Ernst Lafitte in Wien erfreuliche Fortschritte zu sehen.

Im Fache der Landschaftsmalerei hat Josef Selleny in Wien einen sehr gelungenen Versuch in einer bekannten französischen Manier geliefert. Zu den bemerkenswerthen Landschaften sind noch aufzuzählen die Namen der Künstler: Böschee in Wien, Holzer in Wien, Altentopf in Wien, Leu in Düsseldorf, Lindlar in Düsseldorf, Kluyver in Amersfort, E. Stöckler in Wien, Kriehuber in Wien, A. Bayer in Wien, van Deventer in Haag, R. Swoboda in Wien und De Maerelaere in Gent.

Mit Thierstücken beschickten diesen Monat die Ausstellung die Künstler: W. Verschuur in Amsterdam, B. Adam in München, A. Friederich in Wien, C. Lotz in Pesth, A. Schröbel in Wien, E. Rietschel in Wien.

Unter den Blumenstücken sind die Alpenblumen von Th. Petter in Wien zu nennen.

Unter den Aquarellen sind bemerkenswerth: Fr. L'Allemand in Wien: Eine Abtheilung des Jäger-Bataillons Nr. 10 nimmt bei *Mailand zwei piemontesische Kanonen*. Dann sechs Blätter, die Fremden-*Appartements im k. k.* Lustschlosse Schönbrunn vorstellend, von F. Heinrich in Wien. Zwei Blätter: Nationaltrachten, von Jän Novopacky in Wien und J. Libay in Wien.

Th. Valerio aus Paris: Sechs radirte Blätter, Nationaltrachten aus der österreichischen Monarchie.

Schließlich sehen wir Werkpläne und Details des durch unseren verdienstvollen Architekten L. Ernst in Wien ausgeführten Giebelbaues an der St. Stephanskirche und auch Gypsmodelle nach diesen Zeichnungen vom Bildhauer Schönthaler in Wien.

An die geehrte Redaktion des Deutschen Kunstblattes in Berlin.

Geehrter Herr Redakteur! — In Nr. 45 vom 9. November v. J. Ihres geschätzten Kunstblattes erschien ein Artikel aus Wien, der einen aufmerksamen Beobachter des Wirkens des österreichischen Kunstvereins zur Berichtigung zweier unwahrer Angaben über denselben veranlaßt.

Ohne in die Widerlegung aller, sowohl gegen die Prinzipien des österreichischen Kunstvereines, als gegen dessen Leitungskörper gerichteten Beschuldigungen einzugehen, ist vor allem die Leidenschaftlichkeit zu bedauern, mit welcher der Bericht gegen die stets durch lokale Verhältnisse bedingten Aufgaben der Kunstvereine im Allgemeinen, — insbesondere aber bei jeder Gelegenheit gegen den österreichischen Kunstverein zu Felde zieht und sich über denselben in einer Art ausspricht, die keineswegs die hier für diesen Verein herrschende günstige Stimmung charakterisirt.

Jene Angriffe auf die Prinzipien und die Leitung des genannten Institutes finden in der anhaltenden Theilnahme des Publikums, deren sich der Verein, nun auch im Beginne des fünften Vereinsjahres, selbst in dieser so bewegten Zeit auf überraschende Weise erfreut, ihre thatsächliche Widerlegung, und es dürften jene mitunter plumpen Ausfälle von jedem unpartheiischen und billigdenkenden Kenner und Beurtheiler unserer lokalen Kunstzustände auf das rechte Maaß jener menschlichen Unvollkommenheit, die auch bei dem besten Willen unvermeidlich ist, zurückgeführt werden. Man möge demnach der stets vom Zaune gebrochenen Polemik über „monumentale Kunst“ — zu Gunsten des Prager Kunstvereines —, und über bloße „Künstlerunterstützung“ — zu Gunsten des älteren Kunstvereines — überhoben sein.

Zu beklagen ist es jedoch insbesondere, das Referat „aus Wien“ von so wenig unterrichteter Seite vertreten zu sehen, daß demselben nicht nur stadtkundige, sondern durch die meisten hierortigen öffentlichen Organe weit und breit bekannte Thatsachen, und zwar in dem Gebiete, dem dasselbe anzugehören vorgiebt, und das als „erustere Tendenz“ bezeichnet wird, gänzlich unbekannt geblieben sind, — wir meinen die namhafte Betheiligung des österreichischen Kunstvereins an dem „Giebelbau zu St. Stephan“, an dem „Weldenmonumente“, und die „Hervorrufung historischer Kunstwerke“, — Außerachtlassungen, welche dem österreichischen Kunstvereine von jenem Artikel vorgeworfen werden.

Aufmerksame Leser Ihres geschätzten Blattes wollen diese Unkenntniß allein als Entschuldigung einer sonst absichtlichen Entstellung allgemein bekannter Vorgänge gelten lassen, und müßten sich widrigenfalls erlauben, die geehrte Redaktion zu fragen, ob sie bei ihrer bewährten Achtung vor dem deutschen Publikum, bei ihrem warmen Eifer für Wahrheit in der Kunst und in Kunstangelegenheiten, ein Referat, das auf unwahre Angaben hin solch' schwere Beschuldigungen gegen das weitest ausgebreitete Kunstinstitut Oesterreichs gründet, noch ferner zur Darstellung hiesiger Kunstzustände geeignet finden würde? Wirklich scheint man sich auch eines dieser Vorgänge erinnert zu haben, und hat im Beiblatt zu Nr. 47 eine „Berichtigung“ einer „unrichtigen Thatsache“ (sic) nachgetragen, nämlich „daß der österreichische Kunstverein circa fl. 2000 C. M. zum Giebelbau beigetragen habe.“

Nicht in der trockenen Ablieferung jenes Geldbetrages zum „Giebelbau“ lag das Verdienst des Vereines, wohl aber in der Ergreifung der Initiative zum thätigen Mitwirken, so wie in Benutzung der Gelegenheit, auch hier die ernste historische klassische Kunst dem Publikum vorzuführen. Jeder nur halbwegs auf Bildung Anspruch machende Mensch in Wien weiß, daß der österreichische Kunstverein die ersten Fonds zum „Giebelbau“ durch Ausstellung der Kaulbach'schen Cartons, die er der Gnade Sr. Majestät des Königs von Preußen verdankte, herbeischaffte, — der die ersten Geldmittel im Betrage von fl. 500 C. M. zu dem „Weldenmonumente“ lieferte. Es ist wohl auch Unwissenheit, daß die von öffentlichen Blättern wiederholt mitgetheilte Thatsachen verschwiegen bleiben, daß nämlich der österreichische Kunstverein die im Jahre 1852 ausgestellt gewesene „Madonna mit dem Kinde und der heiligen Anna“ von Professor Kupelwieser, und das im Mai 1853 ausgestellte historische Gemälde „Erzbischof Kollonitz holt die gefangenen Christenkinder aus dem türkischen Lager vor Wien“ von Carl Rahl, ausdrücklich bestellt und angekauft habe. Der bereitwillige, schon am 17. März 1854 stattgefundene Beitritt zu dem „deutschen Vereine zur Förderung historischer Kunst“ braucht nach diesen Prämissen kaum erwähnt zu werden, da jene sprechenden Thatsachen genügen dürften, um gegenüber dem nicht einseitig urtheilenden großen deutschen Publikum den richtigen Standpunkt eines Institutes zu bezeichnen, das nebenbeigesagt jährlich gegen fl. 70,000 C. M. dem Kunststreben zuführt, und seine Thätigkeit in fünf Filial-Vereinen in den Hauptstädten der Monarchie ausübt.

Die Bezeichnung für derartige Entstellungen läge somit ziemlich nahe, ebenso nahe wie die Benennung, welche jene Verhöhnung und Verspottung der hiesigen Anschauungs- und Auffassungsweise verdiente, welche jener „Artikel aus Wien“ auf die materiellste Stufe herabgesunken andeutet, und für die derselbe keine andere Bezeichnung findet, als „ächt wienerisch in Allem und Jedem“, — es ist nun nicht nothwendig, dies alles näher zu erörtern, um über die dermalige Aufgabe, über Absicht und Zweck jenes Referates ins Klare zu kommen.

Der „österreichische Kunstverein“ braucht sich daher seiner Stellung noch in keinen Kampf mit solcher Dienstwilligkeit und solchen Mitteln einzulassen, und kann es getrost der anhaltenden Theilnahme der Künstler und Kunstfreunde, so wie den bisher erzielten glänzenden Erfolgen überlassen, dafür Zeugniß abzulegen, daß seine Aufgabe, die sich in seinem Programme vom Jahre 1850 ausspricht — „Förderung der Kunst durch Hebung und Bildung des Geschmackes und Sinnes für dieselbe“ — eine zeitgemäße war und ist, und daß er selbe bisher nach bestem Willen zu lösen gestrebt habe.

Wenn die ernste Zeit, die jedes besonnene Streben auf das ihm zunächst Gelegene hinweist, dem „österreichischen Kunstvereine“ eine Erweiterung seines Wirkungskreises gestatten wird, so dürfte er sich wohl wieder — solchen „Artikeln“ und solcher „Spezies“ von Kunstkritikern abermals unbekannt? bleibend — einer gelegenheitlichen Unterstützung „monumentaler“ und Hervorrufung „historischer“ Kunst befleißigen.

Wien, am 12. Dezember 1854. R.

im Namen mehrerer Vereinsmitglieder.

* * *

Der verspätete Abdruck des vorstehenden Briefes erklärt sich dadurch, daß wir uns im Interesse des Einsenders bewogen fanden, das Schriftstück nochmals zu geneigter Erwägung zu stellen. In der nunmehrigen Redaktion ist sodann die Mittheilung definitiv begehrt worden. — Wir würden mit dieser Bemerkung schließen und den ausgebrochenen Kampf, nachdem wir das Unsrige thaten, ruhig auswirken lassen können, veranlaßte uns nicht eine in dem Briefe enthaltene Bemerkung gegen die Redaktion noch zu zwei Worten:

Es liegt in der Natur der Sache, daß wir die uns von fernher mitgetheilten Thatsachen und Urtheile zu verbürgen und zu vertreten außer Stande sind. Deshalb sind unsere Spalten auch Berichtigungen und Entgegnungen offen; aber wir finden nichts vereinbarer mit unserer Achtung vor dem deutschen Publikum, als die Wahl und die Aufrechterhaltung unseres Herrn Berichterstatters, welcher in unsern Augen für persönliche Verdächtigung unantastbar ist.

Freilich kann er irren, wie jeder Sterbliche: Aber mit den falsch berichteten Thatsachen war es nicht so schlimm. Der Irrthum wegen des Giebelbaues, der zumeist erhebliche, war schon vor der ersten Einsendung des vorst. Briefes berichtigt. Den Beitritt zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst konnte er nicht wissen, da wir selbst erst seit etwa 8 Tagen so glücklich sind, zu wissen, was wir darüber in der vor. Nummer mitgetheilt haben.

Im Interesse unserer Leser wünschen wir jedoch, daß der Raum unseres Blattes über diese Angelegenheit nicht weiter in Anspruch genommen werden möchte.

Die Redaktion.

(Dieser Nummer ist Nr. 3 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 7. **Donnerstag, den 15. Februar.** **1855.**

Die Wiener Kunst und die Pariser Ausstellung.

Bei der Pariser Kunstausstellung werden sich die österreichischen Künstler wieder betheiligen. Wir haben die Ueberzeugung, daß unsere hervorragenden Künstler dort eine ebenso gerechte Anerkennung finden werden, wie im vorigen Jahre in München und Brüssel. Wir zweifeln nicht, daß das Comité, welches die Leitung in dieser Beziehung in seine Hand genommen hat, mit derselben Umsicht und Thätigkeit wirken werde, als es bei Gelegenheit der Münchener Ausstellung der Fall war.

Nichtsdestoweniger ist es gut, den Stand der Kunst in Wien in's Auge zu fassen, um nicht übermäßige Erwartungen zu erzeugen, die später nicht befriedigt werden können.

Wien kann sich mit Paris als Kunststadt auch nicht im Entferntesten messen. Seit den Zeiten Franz I., also seit fast vier Jahrhunderten wurde in Frankreich die Kunst von Staatswegen gefördert. Gab es unter den Königen auch einzelne wenige, die für Kunst keinen Sinn hatten, so gab es keinen, der nicht verstanden hätte, sie als Mittel zur Förderung des Nationalwohlstandes und Nationalruhmes zu benutzen. Die Nachfolger des königlichen Thrones, die französischen Kaiser, die Präsidenten der Republik haben diese Traditionen des Königthums hoch in Ehren gehalten. Mitten in den Stürmen der Revolutionen waren die Künstlerwerkstätten in voller Thätigkeit; sie ruhten zu keiner Zeit. Die Kunst ist in Frankreich eine Macht.

In Oesterreich ist es anders. In der neueren österreichischen Geschichte sind die Perioden, welche durch Kunstdenkmale verherrlicht wurden, durch große Zwischenräume getrennt. Die Zeit, seit der Franz Joseph den Thron bestiegen, nimmt unter diesen jetzt schon eine hervorragende Stellung ein. Die großartigen Bauten am Arsenale, der Bau und die malerische Ausführung der Alt-Lerchenfelder Kirche, die Monumente in Temeswar, und in gewisser Beziehung auch das in Ofen, die dem Bildhauer Fernkorn übertragene Ausführung des Monumentes für Erzherzog Karl, die malerische Ausschmückung des kais. Schlosses zu Ofen u. s. w. sind Beweise, wie sehr die Bedeutung der Kunst gewürdigt wird, und die um so höher angeschlagen werden müssen, je ungünstiger die äußeren Umstände für Kunst überhaupt sind.

Aber die Kunst ist kein Gewächs, das heute gepflanzt schon morgen Früchte trägt. Sie darf weder wie eine Waare behandelt werden, die man durch bloßen Import heben kann, noch wie ein bloßer Luxusartikel.

Eine Menge Umstände lassen uns wahrnehmen, daß die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts der Förderung der Kunst nicht günstig waren. Die Zahl der Künstler, welche mit Aufträgen beehrt wurden, ist eine auffallend geringe, im Verhältniß zu dem, was in Paris seit Jahrhunderten, in Berlin, München und Dresden seit Dezennien geschah. Im gegenwärtigen Momente ist es nur der Historienmaler Prof. Blaas, der den Auftrag für ein kleineres historisches Gemälde und zwar für die kais. Galerie am Belvedere hat. Das Gemälde Engerth's, das auf der Münchener Ausstellung gesehen wurde, war nicht im Auftrage gemalt, sondern aus freiem Antriebe, und ist erst später angekauft worden. Wir wissen jetzt keinen Künstler mehr zu nennen, der von dem Gouvernement irgend einen Auftrag zu einem historischen Gemälde erhalten hätte. Vor einigen Jahren verlautete zwar das Gerücht, es seien 20,000 fl. C. M. für historische Gemälde bestimmt worden, nie aber lasen wir etwas, das dieses so erfreuliche Gerücht, — doppelt erfreulich, wenn die Wahl auf Künstler von Talent gefallen wäre, — bestätigt hätte.

Kein halbwegs einsichtiger Mann kann Künstlern zumuthen, auf eigene Gefahr hin historische Gemälde anzufertigen. Die Mittel dazu stehen in den seltensten Fällen Künstlern zur Verfügung.

In diesem Momente stehen also nur wenige historische Gemälde zur Disposition, — was übrig bleibt sind kleinere Zeichnungen und die Cartons zur Alt-Lerchenfelder Kirche. Diese würden Eine Richtung der Kunst, aber nur Eine, sicher würdig vertreten. Für unsere

Kunstzustände ist es charakteristisch, daß mit Ausnahme einiger mehr dekorativen Arbeiten für ungarische Kirchen fast **nichts** in Wien in **Marmor** gearbeitet wird. **Gasser** hat eine treffliche Büste Marko's in Marmor vollendet; unter den reichen ungarischen Freunden Marko's fand sich nicht Einer, der sie gekauft hätte. Wie wenig thun nach dieser Richtung hin der Adel und die reiche Bourgeoisie!?

Das offizielle Oesterreich besitzt nicht Eine Statue, nicht Eine Bronze- oder Marmorbüste eines seiner hervorragendsten Heerführer oder Staatsmänner aus der jüngsten Zeit, das aus einem Wiener Atelier hervorgegangen wäre. Die Büste Radetzky's im Belvedere von einem Italiener ist geschenksweise in die kais. Galerie gekommen. Nicht einmal von dem Kaiser oder der Kaiserin existirt ein größeres, wirklich bedeutendes, lebensgroßes Portrait oder eine Statue.

Wie anders ist es in Paris, Berlin, München! Welche große Reihe von meist einheimischen, in den genannten Residenzstädten wohnenden Künstlern wurden nicht bei dem „neuen Museum" und der „Schloßbrücke" in Berlin beschäftigt. Wie erheblich sind nicht die Aufträge, welche jüngst erst in Bayern den Künstlern **Foltz**, **Kaulbach** (Wilhelm und Friedrich), **Kreling** u. a. zu Theil geworden sind?

Keine öffentliche Anstalt Wiens besitzt Ein größeres historisches Gemälde von **Schwind** und **Steinle**, und doch sind beide geborene Wiener; ein historisches Gemälde eines andern Wieners, des Historienmalers **C. Rahl**, liegt seit Jahren aufgerollt, da es — wegen Mangel an Raum (und das ist kein bloßer Vorwand) nicht aufgestellt werden konnte. Nur **ausländische** Kunstfreunde dürften in der Lage sein, Steinle und Schwind den Parisern in größeren Werken vorzuführen.

Dies ist die thatsächliche Lage. Die Gegenwart ist ohne Schuld an ihr. Sie hat Vieles gethan, um sie zu bessern. Wir haben darauf schon hingedeutet. In sechs Monaten, in sechs Jahren läßt sich da nicht etwas Neues schaffen, wo fast alle Vorbedingungen dazu fehlen. Das ist eine Folge unserer jüngsten Vergangenheit. Dieser haben wir das Mißtrauen gegen einheimisches Talent, die Flucht talentvoller Oesterreicher aus Oesterreich zu verdanken; dieser unsere mittelmäßigen Staatsbauten, dieser den Mangel an öffentlichen Monumenten, dieser unsere geschmacklosen Münzen, trotzdem daß wir treffliche Graveure, geistvolle Maler, bedeutende Architekten hatten, dieser endlich das vorwiegend merkantile Interesse und die beschränkten Gesichtskreise unserer Kunstvereinsmänner; hoffentlich wird sich das Alles bessern; theilweise ist es schon geschehen — aber für die Vertretung in Paris zu spät. Die Gemeinde hat in der Restauration der Giebel, in der Ausschmückung des Sitzungssaales, in dem Brückenbau über die Wien manches Treffliche gethan, in den letzten fünf Jahren mehr als früher in funfzig geschah; der ältere Kunstverein hat in den Modellen Salm's und Stahrenberg's einen rühmlichen Anlauf genommen, aber in Paris können (mit Ausnahme der genannten Werke aus ersterer Richtung und der Fernkorn'schen Statue des h. Georg) nur jene Künstler auftreten, die sich aus den engen Bedürfnissen des häuslichen Lebens im Adel und vorzugsweise im Bürgerstande entwickelt haben.

Aus **Venedig**, **Mailand** und **Prag** wird nach Paris Manches geschickt werden können. In Italien, besonders in Mailand, hat die Kunst im Adel eine mächtige Stütze, in Prag an dem dortigen Kunstvereine und einigen hervorragenden Gliedern des Adels, dem Grafen E. Nostiz, dem Fürsten Rohan u. a. m. In Wien giebt es gegenwärtig keinen reichen und hochstehenden Mäcen. Alles flüchtet sich in kleinere Kreise, und dort wird es durch die Modesucht nach Fremdländischem, Französischem und Belgischem, verdrängt.

Aschenbrödel.

Gemälde von **M. v. Schwind**.

(Schluß.)

Nach früheren Beurtheilungen und wohl auch nach Schwind's Absicht stellt das Bild zugleich eine satirische Allegorie der deutschen Kunst selbst dar, welche neben ihren schönen Schwestern (der italienischen und französischen Kunst) Jahrhunderte lang unerkannt und verachtet in der Asche sitzen mußte, bis die gütige Fee: die romantische Poesie, sie wieder zu Ehren brachte und in den Ballsaal der Oeffentlichkeit einführte.

Seitdem aber die Nachtwächter der Reflexion und Tendenz die Stunde der Mitternacht ankündigten, schienen mit der Düsseldorfer Romantik auch wieder die Anfänge dieser deutschen Kunstrichtung zu verschwinden. Aber einen der entfallenen Schuhe dieses Aschenbrödels muß Schwind gefunden haben; durch den Zauber und Reichthum seiner Kunst ist die Verkannte und Entflohene wieder zu ihrer königlichen Würde erhoben, mit andern Worten: Schwind hat sich zur höchsten Aufgabe gesetzt, auf dem Wege der Natur und Phantasie — nicht **jener** Natur, die mit einer richtigen anatomischen Zeichnung schon Alles erfüllt glaubt, nicht **jener** Phantasie, die dem Licht und Schatten Gastmähler aus Farbeneffekten giebt — die deutsche Malerei wieder zu Ehren zu bringen und in neue Bahnen zu leiten. Schwind's Naturempfindung und Poesie der Darstellung weiß schon in dem Charakter seiner Zeichnung, in dem Duft seiner Farben das Medium der Phantasie wirken zu lassen, welches, zwischen dem Beschauer und den Gestalten schwimmend, die letzteren in eine weite Ferne des Traums und der Sage zu rücken scheint. Seine Compositionen sind Offenbarungen des Gemüthes mit aller Sehnsucht und Naivetät eines kindlichen Märchenglaubens, dem das Abenteuerliche ganz natürlich, das Alltägliche geheimnißvoll und wunderbar erscheint. Bäume und Quellen, Wolken und Blumen sind bei ihm Wohnungen der Geister und ebenbürtig mit den Menschen; selbst die architektonischen Theile seiner Bilder, Mauern und Thürme, gewinnen einen physiognomischen Ausdruck, Licht und Schatten tönen in ihren Abstufungen aus sympathischen Harmonieen der Lust und Trauer, welche die Natur mit uns und um uns empfindet.

Nur in dieser lyrischen Stimmung, die durch ein Medium sieht, nenne man es die Luft des Traumes oder den Nebel der Phantasie, kann man Schwind's Schöpfungen verstehen, und Vieles, was unausgeführt und nur angedeutet erscheint, wird dann nicht nur als natürlich, sondern als künstlerisch und poetisch nothwendig gelten müssen. In Betracht, daß jeder Künstler seine menschlichen Gestalten als wirklich und lebensgroß denkt, sie also nach **den** perspektivischen Regeln behandelt, die ihm die Entfernung vorschreibt, kann auch nur **die** Deutlichkeit der Modellirung und Zeichnung von ihm verlangt werden, welche das Auge in Wirklichkeit auf eine entsprechende Entfernung bemerken würde. So trivial und längst abgethan dieser Satz klingt, so häufig wird er von neuern Künstlern, besonders bei Illustrationen, vergessen. Wer halbfußhohe Gestalten malt und sie so genau modelliren wollte, daß keine Luft zwischen ihnen erscheint, sie also in unsere nächste Nähe gerückt würden, der würde Zwerge und Liliputer malen. Um so richtiger und zarter sind Schwind's Conturen gefühlt, welche nur durch typische Andeutungen wirken und durch ihre skizzenhafte Behandlung die Gestalten von selbst in die Ferne rücken. Von eben demselben Standpunkt muß seine Malerei beurtheilt werden, die grade in **diesem** Bilde alle ihr bisher gemachten Vorwürfe aufs glänzendste widerlegt hat, weil sie auch den rationellsten Beschauer durch die Gewalt des ersten Eindrucks überzeugt, daß die phantasievolle Zusammenstimmung schon jede naturalistische Behandlung des Einzelnen ausschließt. Und hier

ist es, wo in der wunderbaren Pracht und Klarheit der Farben, wie in der keuschen Einfachheit, mit welcher die verschiedensten Stimmungen des Schattens, des Kerzenglanzes, der Mondnacht und des hellen Tages in jenen vier Hauptbildern ohne alle Effekthascherei durchgeführt sind, jene Frage, was deutsche Sprache in der Kunst sei, durch die That selbst beantwortet und manifestirt wird, welche Macht der Wirkung aus der Einfachheit der altdeutschen Malerei selbst für unser verwöhntes Auge zu schöpfen sei, wenn es mit Geist und Geschmack geschieht.

Wer die Poesie eines Tieck und Novalis, Brentano und Eichendorff liebt, wer die phantastische Willkühr eines Sommernachtstraums oder einer Raimundschen Zauberwelt als berechtigt anerkennt, der muß auch Schwind's Kunst lieben und jeden Einwand, als seien hier der Poesie und Malerei verschiedene Bahnen angewiesen, als unbegründet zurückweisen. Im Gegentheil hat die Darstellung der deutschen Märchen- und Sagenwelt in der Malerei weit weniger die Abwege der Willkühr zu fürchten, weil sie uns durch die sichtbare Wahrheit der Menschen und Dinge mit einem Sprunge über alle Abgründe von Unwahrscheinlichkeiten hinwegführt, während in der romantischen Poesie die Grenzen der inneren Wahrheit weit schwerer zu bestimmen sind und den Dichter ebensooft zum Barocken wie zum Erhabenen, zum Fratzenhaften wie zum Humoristischen führen, wie bei E. T. A. Hoffmann.

Schwind selbst weiß am allerbesten, wie weit seine Kunst sich den Ansprüchen der Gewöhnlichkeit und des trägen Weltverstandes entzieht, der mit dem ersten Blick die Quintessenz jedes Kunstwerkes sogleich mühelos dargelegt sehen will. Schwind erzählt in seinen Bildern, aber darum wollen sie gelesen sein, und wenn wir das Aschenbrödel vorhin mit einem Lustspiel verglichen haben, so gleicht es in der Anordnung einem Buche und zwar einem echt deutschen Buche mit bunten Initialen, ausführlichen Ueberschriften und gelehrten Citaten.

Nur aus dieser Befürchtung des Künstlers, der der Phantasie seiner Beschauer in der That einen langsamen Verstand zutraute, vielleicht auch aus einer satirischen Laune über die Pedanterie seiner lieben Landsleute, die wo möglich auch in Kunstwerken historische und belesene Gründlichkeit verlangen, ist es zu erklären, daß er den leeren Raum über und unter den fünf kleineren Bildern mit Darstellungen aus den analogen Sagen der Psyche und des Dornröschens schmückte; denn an und für sich ist das Aschenbrödel vollkommen verständlich.

Wir begnügen uns, dieses Beiwerkes nur in der Kürze zu erwähnen. Psyche, von ihren Schwestern, den Grazien, verstoßen, irrt heimathlos in der Welt umher, bis sie von Amor gefunden und aufgenommen wird. Auch von Amor verlassen, als sie neugierig seine Gestalt im Schlafe belauscht, wird sie zur Strafe in den Dienst der Venus gegeben, bis sie von Amor zum zweitenmal erlöst wird.

Diese kleinen fünf Bilder, in pompejanischer bunter Manier ausgeführt, bilden über den fünf Mittelbildchen gleichsam die Ueberschriften zu den Capiteln des Hauptwerks, während, correspondirend mit ihnen, gleichsam unter dem Text die Geschichte vom Dornröschen in fünf Medaillons grau in grau in ähnlicher Weise angedeutet ist. Wir sehen an der Wiege Dornröschens die gute und die böse Fee. Im zweiten sinkt sie von der Spindel verwundet in Schlaf, im dritten — correspondirend mit dem Nachtwächter des dritten Mittelbildchens — liegt sie im tiefen jahrhundertlangen Schlaf, von Rosen umgeben, im vierten weist die gütige Fee dem auserwählten Prinzen den Weg durch die Dornhecke und im fünften ist ihr Schlaf der Erlösung nahe.

Die Verbindung beider Sagen ist an sich nicht neu, wenigstens hat es Platen schon in seinem gläsernen Pantoffel versucht, wohl aber mag es für den Künstler nicht ohne Schwierigkeiten gewesen sein, die correspondirenden Momente in einer gleichen Reihenfolge auszuwählen, und doch in den fünf Bildchen klar und erschöpfend zu bleiben.

Außerdem hat der Meister in den unteren Ecken dieser fünf Räume zwischen den vier Hauptbildern je zwei musicirende Narren angebracht, welche die musikalische Stimmung jeder Abtheilung auch äußerlich in entsprechender Stellung abschließen. Und so würde man eigentlich jedes Bild Schwind's erst mit wirklicher Musikbegleitung wahrhaft verstehen und genießen, ähnlich wie es ja in der Berliner Akademie alljährlich bei der Enthüllung einer Reihe von kirchlichen Transparentgemälden angeordnet ist.*)

Das Bild selbst, welches der Meister in seinem Mißtrauen gegen den Geschmack der heutigen industriellen Zeit, von der er wenig Liebe und Verständniß erwartete, nirgendhin verschicken wollte, ist sofort in den Besitz des Baron Freiherrn v. Frankenstein in München übergegangen, welcher es um den Preis von 5000 Fl. erkauft hat.

Eine Zeitung brachte die Mittheilung, daß das Aschenbrödel gleichsam in den Mußestunden neben den Entwürfen für die Wartburg, mit welchen unser Meister noch jetzt beschäftigt ist, entstanden und ausgeführt sei. Dem muß entschieden widersprochen werden, denn dies Gemälde ist so sehr typisch für Schwind's ganze Richtung, daß man sagen kann, es gehörte zu seinen angeborenen Stoffen, und die langjährige Reifung und innere Vollendung der Schöpfung kann nicht von dem ersten Augenblick der gelegentlichen Ausführung datirt werden; ist es doch bekannt, daß der Künstler das Werk rein nach innerer Anschauung ohne seine Zeichnungen zu Ende brachte, weil er sich genöthigt gesehen, die letzteren schon seit geraumer Zeit zu veräußern.

J. G.

Ueber einige aus Holz geschnitzte Bildwerke in Pommern.

Schon vor längerer Zeit hat Kugler in seiner Pommerschen Kunstgeschichte einen großen Theil der in Holz ausgeführten Schnitzwerke beschrieben, welche sich in Pommern vorfinden und es ist also auch in weiteren Kreisen bekannt, daß in dem genannten Lande nicht nur überhaupt viele Werke dieser Art, sondern auch recht vorzügliche vorhanden sind. Vor allen hat der große Altar in Triebsees sowohl durch seinen hohen Kunstwerth, als durch seine eigenthümlichen, symbolischen Darstellungen Aufmerksamkeit erregt. Es möchte deßhalb interessant sein, zu erfahren, daß sich ganz in der Nähe von Triebsees, in der Kirche zu Deyelsdorf ein Altarwerk vorfindet, welches mit dem zu Triebsees in Hinsicht auf seinen Kunstwerth zu wetteifern vermag. Dieses Werk soll früher in der Kirche des nahen Dorfes Dorow gestanden haben. Die Kirche ist jedoch im Anfange des 18. Jahrhunderts abgebrochen, und statt ihrer sind zwei andere erbaut worden, deren eine eben zu Deyelsdorf.

In den Mittelschrein des Altars, welcher gegenwärtig durch eine barocke Darstellung der Kreuzigung aus dem Jahre 1710 ausgefüllt ist, gehört höchst wahrscheinlich eine in der Kirche befindliche, zusammenhängende Gruppe mit drei Figuren, nämlich einer betenden Maria, über welcher sich Gott Vater und Christus die Hände reichen, der erstere zur Linken, mit Krone und Weltkugel, der letztere zur Rechten mit der Dornenkrone und den Nägelmalen, beide in sitzender Stellung. Zur Seite der mittleren Gruppe stehen in zwei Reihen über einander, unter zierlich geschnitzten Baldachinen und

*) Die Musik müßte aber übereinstimmender mit dem Bilde gewählt werden, als das hier leider oft geschieht. D. Red.

mit der namentlichen Bezeichnung vierundzwanzig Figuren, Apostel und Heilige durcheinander, theilweise noch im Mittelschrein, theils in den Seitenflügeln. Unter dem mittleren Schrein befindet sich ein Untersatz, der in halben Figuren dieselben vier Kirchenlehren enthält, welche auch im Triebseeser Altar vorkommen, nämlich den S. Ambrosius, S. Gregorius, S. Hieronymus und S. Augustinus. Diese wenden sich zu einem kleinen Schreine in der Mitte, der für die Monstranz bestimmt war und mit Flügelthüren und eisernem Gitter verschlossen ist. Die Thüren enthalten auch eine in schwarzen Umrissen auf rothem Grunde dargestellte Monstranz.

Das ganze Werk ist mithin frei von jener tiefen, die Wirkung auf den Beschauer anfänglich schmälernden Symbolik des Altarwerkes zu Triebsees. Sehr wünschenswerth wäre es indeß, wenn die Hauptgruppe wieder an ihren Platz gesetzt würde, da sie jetzt auf dem Fußboden der Kirche steht, und sich nicht mit Bestimmtheit sagen läßt, ob ihr im Verhältniß zu den übrigen Figuren größerer Maaßstab nicht nachtheilig wird, indem die vorspringenden Theile bedeutend verkürzt werden mußten, um sie nicht über die Seitenwände des Schreines vortreten zu lassen.

Während nun der Triebseeser Altar noch im wirklichen, einfachen Relief gehalten ist, sind hier sämmtliche Figuren in hohem Relief gebildet, mit fast ganz freien Köpfen. In Bezug auf den Kunstwerth läßt sich nur dasjenige wiederholen, was Kugler von dem Altarwerke zu Triebsees sagt; es ist dieselbe treffliche Arbeit, dasselbe feine Gefühl, dieselbe Würde im Ausdruck der Gesichter. Der Faltenwurf ist meistens kräftig und von großer Wirkung, die Bemalung ungemein zart. Die conventionelle Behandlung, welche das Mittelalter auch in seinen vorzüglicheren Werken noch durchblicken läßt, zeigt sich am meisten in der Anordnung des Bartes, sowie der Haare, wenn solche nicht durch eine Kopfbedeckung größtentheils verhüllt sind. Die Bilder auf der Rückseite der Seitenflügel sind sehr beschädigt, und theils nicht mehr zu erkennen. Einige Köpfe zeigen eine etwas manierirte Behandlung.

Der Umstand, daß die in Hinsicht des Styles und der vorzüglichen Arbeit sich so ähnlichen Altarwerke in den Kirchen zweier an einander grenzenden Parochieen vorkommen, läßt mit Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß die hauptsächlichsten Theile beider Werke von einer und derselben Meisterhand gearbeitet sind.

Bei einer kurzen Notiz über die Glasmalereien in der Kirche zu Kenz bei Barth habe ich schon früher eines Grabmales erwähnt, welches in dieser Kirche dem im Jahre 1405 verstorbenen Herzog Barnim VI. von Barth gesetzt worden ist. Ich lasse hier die Beschreibung folgen, welche Barthold in seiner „Geschichte von Pommern und Rügen" davon giebt, da ich derselben außer einigen technischen Berichtigungen nichts hinzuzusetzen weiß:

„In den weit gewölbten Räumen der Kirche, genau halb im Chore, halb im Schiffe*), erblickt der Wanderer die merkwürdige, älteste Grabstätte und das älteste Bild eines Pommernherzogs. Beleuchtet von hohen, schön gemalten Fenstern, dergleichen keine Kirche Pommerns und in der Nachbarschaft, nur der Münster zu Doberan, die Todtenresidenz der Herzöge von Mecklenburg, aufzuweisen hat, erhebt sich zierlich geschnitzt, mit einem hölzernen Gitter umgeben, ein mächtiger Schrein, in welchem, wohlerhalten in Lebensgröße, die kunstvolle Gestalt Barnims VI. ausgestreckt liegt. Das Bild, aus Eichenholz geschnitzt und mit einem Kreidegrunde überzogen, ruht zu Häupten auf einem Kissen und auf untergebreiteter Hermelinschaube. Der Kopf, mit dem Barett bedeckt, verräth, halboffnen Mundes, die schmerzlichen, bleichen Züge des sterbenden jungen Mannes. Das Gesicht ist ganz bartlos, Hals und Brust oberhalb entblößt; ein zierlich gefaltetes, rothes Wamms, mit goldenem Wehrgehänge gegürtet, umschließt die Glieder bis zu den Lenden; die unteren Arme treten aus den schön drappirten, herunterhängenden Halbärmeln hervor; beide Hände, in Eisenhandschuhen, umfassen den langen Griff des Schwertes, dessen Spitze zwischen den Füßen auf einem liegenden Jagdbracken ruht. Der untere Theil der Gestalt scheint geharnischt, so wie die Spalte des oben offenen Wamses einen leichten Harnisch erkennen läßt; am Knie zwei goldene Buckeln mit Spitzen; die Fußbedeckung läuft nicht in Schnäbel aus. So haben wir hier, und nirgend anderswo, die fürstliche Tracht, und die treuen Gesichtszüge eines Pommernherzogs."

*) Die Kirche hat eigentlich keinen besonderen Chorraum; indeß steht das Grabmal mitten unter einem Gurtbogen, von welchem ab etwa in früheren Zeiten der zum Altar gehörende Raum gerechnet sein mag. v. H.

Von dem Bilde der wunderthätigen Madonna, welches zu derselben Zeit, als Herzog Barnim VI. starb, von Wallfahrern vielfach besucht wurde, haben wir nur noch eine Beschreibung in der: „Kenza Krene" von Gerdes († 1700), woraus ersichtlich ist, daß die Madonna in aufrechter Stellung, mit ausgeschlagenen Haaren, in der linken Hand ein Scepter, im rechten Arme das Christkindlein, dargestellt gewesen ist, wie sich ein ähnliches Bildwerk in der Kirche zu Barth noch jetzt vorfindet. —

Während im Ganzen die kleineren und entlegneren Dorfkirchen in Neuvorpommern und Rügen nur selten größere geschnitzte Altarwerke aufzuweisen haben und solche, wo sie vorkommen, roh und ohne künstlerische Bedeutung sind, findet sich desto öfter die Darstellung des Gekreuzigten mit der Maria und dem Johannes zur Seite. Es sind Werke dieser Art aus verschiedenen Kunstperioden vorhanden und ein günstiges Geschick hat uns mehrere von vorzüglicher Arbeit und großem Werthe wohlbehalten überliefert. Es würde zu weit führen, wenn ich sämmtliche Werke innerhalb der bereits angegebenen Grenzen, soweit sie mir bisher bekannt geworden sind, aufzählen wollte und ich beschränke mich daher auf die wichtigsten.

Allen gemeinsam ist eine harmonische, feine Bemalung auf Kreidegrund, wie dies in der Regel auch bei den Altarwerken sich vorfindet.

Eines der ältesten Werke scheint die Kirche von Prohn zu enthalten, indem der Gekreuzigte zwar als volle Figur ausgearbeitet, die Figuren zur Seite aber im flachen Relief gehalten sind. Der Ausdruck der Gesichter, namentlich bei dem Johannes, ist nicht ganz gelungen, indem statt des Schmerzes, den der Meister hineinlegen wollte, sich mehr ein Lächeln zeigt, ähnlich den Figuren der äginetischen Tempelgruppe. Es wird dies um so fühlbarer, weil sich gerade in dem Antlitz des Gekreuzigten der höchste Schmerz des Todeskampfes, das größte körperliche Leiden ausspricht, in einer Weise, wie es sonst bei keinem andern Werke dieser Art vorkommt. Die Augen liegen schräge, nach oben hin convergirend, alle Gesichtszüge sind verzerrt; der Körper, wenngleich nicht von der feinen Ausführung späterer Arbeiten, zeigt immerhin ein richtiges Verständniß, und seine ganze Haltung entspricht dem Ausdruck des Gesichtes. Dies ist auch die Ursache gewesen, weßhalb die ganze Gruppe dem Auge der Kirchgänger entzogen und an einem verschlossenen, aber sichern Orte gegenwärtig aufbewahrt wird.

Eine andere Gruppe, jedoch mit ganz rund ausgearbeiteten Figuren, enthält die Kirche zu Groß-Moordorf. Auch hier ist der Ausdruck nicht ganz gelungen, indem die Maria fast ruhig und unbewegt, der Johannes aber mehr ängstlich, als trauernd erscheint, weil die Augenbrauen zu weit in die Höhe gezogen sind. Der Gekreuzigte ist von ziemlich guter Arbeit, scheint aber in etwas größerem Maaßstabe gehalten zu sein. Die ganze Gruppe nimmt noch ihre ursprüngliche Stellung ein, auf einem Träger unter dem Triumphbogen, am Eingange des Chores. Jedoch passen die Figuren nicht ganz in den Bogen. Interessant ist es, daß der

Name des Gebers, aus einer noch fortlebenden Schifferfamilie bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts durch Tradition erhalten wurde, indem seine Nachkommen auf einer Gedenktafel vom Jahre 1757 sein Andenken erneuen.

Etwas abweichend von dem gewöhnlichen Gegenstande findet sich in der Kirche zu Poseritz auf Rügen, in kleinem Maaßstabe mit etwa 18 Zoll hohen Figuren eine Gruppe, wo ein Bischof und eine gekrönte Maria dem Kreuze zur Seite stehen. Die kleinen Figuren sind derbe geschnitzt, mehr nach dem Leben, als mit dem innerlichen, sehnsüchtigen Ausdruck, den die früheren Werke sonst zu erreichen suchen.

Mit großartiger Auffassung der vorliegenden Aufgabe sind die Figuren in der Kirche zu Steinhagen gearbeitet, die gegenwärtig nicht zusammenstehen, indem das Kreuz an der Wand des Chores befestigt ist, die Maria und der Johannes aber auf dem Altartisch, hinter dem jetzigen Altaraufsatz ihren Platz gefunden haben. Der Künstler, der sie anfertigte, wählte mit richtigem Verständniß den Maaßstab der scheinbaren Lebensgröße, indem er die Figuren etwa 4 Fuß 3 Zoll hoch machte, da auch die Größe und Höhe der Kirche für die Stellung am Eingange des Chores unter dem Triumphbogen solches verlangte. Der Ausdruck der trauernden Figuren zeigt tiefe Betrübniß. Die Maria ergreift mit der Rechten ihr Gewand, mit der Linken hält sie ein Tuch, um ihre Thränen zu trocknen. Die Hände sind mithin nicht verhüllt. Der Johannes faßt ebenfalls mit der Rechten sein Gewand, in der Linken trägt er, wie dies gewöhnlich vorkommt, ein Buch. Die Köpfe beider neigen sich zum Kreuze nieder. Der Christus, wenngleich nicht untüchtig, macht keinen guten Eindruck; namentlich sind die Füße etwas steif in der Lage. Das Gesicht zeigt den Ausdruck des fast schon erloschenen Lebens; Auge und Mund sind ein wenig geöffnet.

Sehr zu bedauern ist, daß die Gruppe nicht mehr vereinigt an ihrer ursprünglichen Stelle steht. Man muß zur Besichtigung der beiden, auf dem Altartisch befindlichen Figuren zu nahe heran treten, um sie gehörig übersehen zu können. Alle Einzelheiten, die sich in einer solchen Nähe bequem betrachten lassen, als Hände, Füße und Haare, zeigen eine sehr kraftvolle, auf große Wirkung berechnete Arbeit mit richtigen Verhältnissen, während die Gestalten im Ganzen etwas kurz gehalten sind. Indeß läßt sich mit Gewißheit sagen, daß dies Werk einem andern, und soviel mir bisher bekannt geworden, dem besten dieser Art, sehr nahe steht.

In der Kirche zu Schaprode nämlich, auf Rügen, welche einen wohlerhaltenen Chorraum aus der Zeit der romanischen Bauperiode, mit halbkreisförmiger Altarnische aufzuweisen hat, steht in dem Rundbogen, welcher das in späterer Zeit erbaute Schiff der Kirche vom Chore trennt, auf einem starken Träger das vorzügliche Werk, welches auf den Beschauer eine tiefe, ergreifende Wirkung ausübt. Die Figuren haben etwa dieselbe Größe, wie die in der Kirche zu Steinhagen, so daß der Rundbogen einen passenden Rahmen zu dem Kunstwerk bildet, ein Erforderniß, welches, wie ich oben erwähnte, in der Kirche zu Groß-Moordorf vermißt wird. Die Enden der Kreuzesarme sind mit großen, farbigen Blumen besetzt, während Träger und Kreuz mit brauner Holzfarbe bemalt sind. Die Maria trägt ein weißes Gewand und ein blaues Unterkleid. Ihr rechter Arm stützt den linken Ellbogen, während der Kopf sich in die linke Hand legt; der Blick senkt sich trauernd zur Erde, dem Kreuze zugewandt. Der Johannes trägt ein rothes Gewand und ein grünes Unterkleid. Die Gewänder, wie bei der ganzen Gruppe überhaupt, mit goldenem Saume versehen, verhüllen seine Hände und Arme ganz. Während das Haupt der Maria ebenfalls umhüllt ist und nur das Gesicht frei läßt, wendet sich hier ein mit herrlichen Locken umwallter Kopf, den Blick voll herben Schmerzes, nach oben, vom Kreuze abgewandt. Alle drei Figuren sind vortrefflich gearbeitet, die Verhältnisse richtig, die Bemalung zart und harmonisch, die Gewandung durchaus einfach und edel. Es scheint, als habe der Meister dieses Werkes danach gestrebt, die conventionellen Formen, an denen seine Zeit noch festhielt, ganz abzustreifen, und allein mit dem tiefen Inhalt seines Werkes, mit dem wahren, seelenvollen Ausdruck seiner Gestalten den Beschauer auf den Augenblick hinzuweisen, wo der Erlöser am Kreuze die Worte sprach: „Weib, siehe das ist dein Sohn.“

Möge die Sorgfalt, mit welcher man jetzt alle Kunstwerke in unserem Lande zu schützen sucht, auch diesem bisher unversehrten Werke zu Theil werden, damit es erhalten bleibe an dem Orte, wohin eine Meisterhand es gesetzt hat. **E. v. Haselberg.**

Kunstliteratur.

Nürnberg's Kunstleben, in seinen Denkmalen dargestellt von R. v. Rettberg. Ein Führer für Einheimische und Fremde. Stuttgart, bei Ebner und Seubert. 1854. 8. 232 S.

Der Name Nürnberg's hat für den Freund deutscher Geschichte und Kunst einen zauberhaften Klang. Wer jemals so glücklich war, diese einzige Stadt zu durchwandern, die in zahllosen Kunstwerken einen treuen Spiegel ihrer großen Vergangenheit bewahrt, dem wird jede Erinnerung an sie zum festlich frohen Genuß. Wer ein Bild von der gediegenen Tüchtigkeit, dem reichen künstlerischen Glanze einer ächtdeutschen Stadt des Mittelalters gewinnen will, der findet es nirgends so stattlich, harmonisch und wohl erhalten, wie in Nürnberg. Es gibt in Deutschland nur noch eine Stadt, die, wenn auch gegenwärtig zu sehr modernisirt, für die Gesammtentwickelung der vaterländisch-mittelalterlichen Kunst von ihrem frühsten Beginn bis zu ihrer letzten selbständigen Blüthezeit mit Nürnberg in die Schranken treten kann. Es ist Köln. Eine erschöpfende Kunstgeschichte dieser beiden Städte würde für die historische Betrachtung der deutschen Kunst von größter Wichtigkeit sein. Für Köln fehlt eine derartige Arbeit noch gänzlich; für Nürnberg bietet das vorliegende Buch schätzenswerthe Fingerzeige.

Der Verfasser hat nicht die Absicht gehabt, innerhalb so enger Gränzen eine auch nur annähernd erschöpfende Geschichte der Nürnberger Kunst zu geben, er bietet sich uns nur als Führer durch die reichen Kunstschätze der alten Stadt an, aber als wohl unterrichteter, gewissenhafter, mit eben so viel Liebe als Kenntniß dieselben umfassender. Er bezeichnet sein Buch selbst als Umarbeitung, gewissermaßen also als zweite Auflage seiner 1846 in der Helwing'schen Hofbuchhandlung zu Hannover erschienenen „Nürnberger Briefe.“ Doch unterscheidet es sich von jener ersten Arbeit nicht bloß durch die Veränderung des Verlegers und Verlagsortes: es faßt seine Aufgabe, wenngleich von demselben Standpunkte, so doch in verschiedener Art der Ausführung. Das persönliche Räsonnement, welches dort, der leichteren Briefform entsprechend, uns bei den Kunstwerken begleitete, ist hier mehr zurückgedrängt, dagegen das mitgetheilte Material bedeutend bereichert, der Umfang vergrößert, der Inhalt bei knapper, handbuchartiger Darstellung erweitert; die Behandlung erscheint systematischer, in streng historischer Gliederung fortschreitend, einen Abriß der Kunstgeschichte Nürnbergs in Form eines Lehrbuches gewährend. Aber noch tiefer hat der Verfasser seine Aufgabe erfaßt, noch reicheren Inhalt ihr gegeben. Er rollt das Bild der Kultur-Entwickelung der Stadt, von ihren ersten Anfängen bis zur höchsten Blüthe und wieder hinab bis zum traurigsten Verfall, dem dann erst in jüngster Zeit eine neue Erhebung gefolgt ist, in seiner ganzen Breite vor uns auf. Er zeigt uns ihre inneren und äußeren Kämpfe, ihr Wachsthum, ihren Handel

und Wandel, ihren Gewerbegeist und Unternehmungstrieb, ihre Theilnahme an den großen Fragen der Zeit und des Vaterlandes; er führt uns ihre wackeren, mannhaften Bürger, ihre klugen, mächtigen Patricier, ihre Dichter und Gelehrten, ihre geschickten Handwerker und Erfinder lebendig vor Augen, und nun erst wird uns klar, wie inmitten dieses vielgestaltigen, regsamen Lebens auch die Meister bildender Kunst rüstig gestrebt und Hohes vollbracht haben. Welche Namen hellsten Klanges tönen hier in unser Ohr bis hinauf zu Meister Albrecht, dem herrlichen Gipfel ächtdeutscher Kunst! Und gern überlassen wir uns der Leitung des kundigen Führers, der selbst in seiner warmen, kernigen Weise im innersten Wesen deutsch ist und nicht bloß Augen, sondern auch ein Herz hat für unser Eigenleben in Kunst und Wissen, in allem Großen und Schönen.

Solchergestalt schildert er uns das Kulturleben Nürnbergs, vor Allem die Geschichte seiner Kunst, von den ersten Anfängen unter den Salischen Kaisern bis auf die jüngste Gegenwart herab. Diese neun Jahrhunderte hat er in zwölf Zeiträume getheilt, um in gedrängterer Uebersicht das Gleichzeitige, dieselbe Geistes- und Zeitrichtung Athmende neben einander zu stellen. So führt er uns wie in geschlossenen Bildern folgende Epochen vor: 1. die Salischen Kaiser, 2. die Hohenstaufen, 3. die Habsburger und die erste Hälfte des 14. Jahrh., 4. die zweite Hälfte des 14. Jahrh., 5. die erste Hälfte, 6. die zweite Hälfte des 15. Jahrh., 7. die Reformationszeit, 8. von da bis zum 30jährigen Kriege, 9. von da bis zum Jahre 1700, 10. das achtzehnte Jahrhund., 11. die Zeit der Fremdherrschaft und des Freiheitskampfes, 12. die Gegenwart bis 1854.



Das Innere der Löffelholzischen Kapelle.

Gegen diese Eintheilung wird Nichts einzuwenden sein; je kleiner der Kreis ist, der dem Betrachtenden hier vorliegt, desto schärfer werden sich innerhalb desselben die wechselnden Strömungen des Geistes in kurzen Epochen bemerkbar machen. Nur in einer Beziehung erscheint uns der Verfasser zu deutsch, oder vielmehr von einer deutschthümelnden Richtung zu weit geführt. Während er in seinen „Nürnberger Briefen" sich der allgemeingültigen, von der Wissenschaft festgestellten Bezeichnungen „Romanische", „Germanische" und „Moderne Kunst" bediente, hat er neuerdings sich dafür die Ausdrücke „Altdeutsche, Mitteldeutsche und Neudeutsche" Kunst geschaffen. Diese Benennungen sind nicht allein völlig farblos und unbezeichnend, sondern werden auch höchstens dazu dienen, eine neue Verwirrung in das alte, kaum geschlichtete Chaos zu bringen. Es wäre müßig, hier auf das Treffende unsrer allgemein gültigen Bezeichnungen hinzuweisen, die gerade darin ihre Bedeutung haben, daß sie auf das Gemeinsame, auf die großen Stylgruppen basirt sind, innerhalb deren sich dann wieder die Besonderheiten nationaler Schulen als solche, nicht aber als eigne Style gestalten. Wir sehen also in dieser eigenwilligen Namengebung weder Grund noch Nutzen und bitten den geehrten Verfasser, in seiner verheißenen „deutschen Kunstgeschichte" lieber zu den üblichen Bezeichnungen zurückzukehren.

Wenn nun auch, der vorgesetzten Absicht und dem beschränkten Raume entsprechend das vorliegende Buch nicht in das Feinste und Tiefste der Charakteristik eingeht, so ist es doch darum von nicht geringerem Werthe, ein Werk zu besitzen, welches in sorgfältiger Weise den Zusammenhang und Entwicklungsgang der Kunst an den Nürnberger Denkmalen mit treuer Hingabe schildert. Durch das angehängte Register wird auch auf's Ersprießlichste für die Handlichkeit beim augenblicklichen Nachschlagen vor den Werken selbst gesorgt. Eine treffliche Zugabe hat sodann die Freigebigkeit des Verlegers in einer Anzahl von 87 in den Text gedruckten Abbildungen beigefügt. Wir sind in den Stand gesetzt, eine Doppelprobe davon zu geben, und wählen dafür das Innere der Löffelholzischen Kapelle, die ältesten (westlichen) Theile der Sebalduskirche, die ein höchst interessantes Beispiel von dem frühen Auftreten gothischer Tendenzen auf dem Gebiete romanischer Formbildung gewähren; sodann die Abbildung des Dürer'schen „Reformationsritters", jenes merkwürdigen Kupferstiches, der einen Ritter in voller Rüstung furchtlos zwischen Tod und Teufelsfratzen einherreitend zeigt; man pflegt ihn auf Franz von Sickingen zu deuten.

Durch die Abbildungen ist eine große Anzahl der bedeutendsten Werke Nürnberger Baukunst, Bildnerei und Malerei veranschaulicht. Sie sind größtentheils nach Originalzeichnungen des dortigen Kupferstechers Philipp Walther in der Heims-Behr'schen Anstalt zu Berlin chalkotypirt worden, durchweg voll ächt charakteristischen Gepräges, in der Ausführung dagegen von verschiedenem Werthe. Während Abbildungen wie Fig. 21 die Hauptpforte der Lorenzkirche, S. 23 die Anschreibthür der Sebaldskirche, S. 34 der Hochaltar der Frauenkirche, S. 49 das Imhof'sche Altarwerk und eine Menge anderer



Der Reformazionsritter.

klar und wirkungsvoll sich darstellen, leiden andere in Folge einer zu gewissenhaft-peinlichen Behandlungsweise, wie sie bei unsern deutschen Künstlern häufig getroffen wird, an Undeutlichkeit und selbst an Entstellung. So S. 41 die Brautthür der Sebaldskirche, S. 107 und 119 die Bildnisse Dürer's und Holzschuher's u. A. Immerhin aber verdient die reichhaltige Gabe vollen Dank, zumal da Alles den Geist der Urbilder treulich abspiegelt; und so wandern wir in Gedanken durch die alten Straßen mit ihren geschmückten Brunnen, Bürgerhäusern und Denkmalen, durch die Kirchen mit ihren zahllosen Bildwerken, Gemälden und Kunstschätzen aller Art, durch die Sammlungen mit den Schöpfungen der tüchtigen Nürnberger Malerschule, vor Allen ihres höchsten Meisters Albrecht Dürer; wir verweilen bei den trefflichen Arbeiten Peter Vischer's und begleiten mit den ergreifenden Krafft'schen Kompositionen den Stationsweg Christi. Und selbst in der späteren Zeit, wo die selbständige Kraft deutschen Lebens gebrochen, die Kunst im tiefsten Verfall der Natur entfremdet ist, klingt uns wie eine Bürgschaft des unverwüstlichen Kernes im deutschen Volke die befreundete Stimme unseres Führers an's Ohr, und mit ihm erfreuen wir uns des *jungen Lebens*, das endlich neu sich an's Licht ringt. **W. Lübke.**

Afbildninger fra det Kongelige Museum for Nordiske Oldsager i Kjöbenhavn. Ordnede og forklarede af J. J. A. Worsaae. Tegnede og raderede af Magnus Petersen. — Kjöbenhavn; Kittendorff & Aagaards Forlag. 1854.

Eine solche Sammlung abgebildeter Alterthums- und Kunstdenkmäler aus dem großen nordischen Museum zu Kopenhagen muß namentlich in Deutschland eine willkommne Erscheinung sein, da die hier in reichster Mannichfaltigkeit vorkommenden Gegenstände bei uns zu den selteneren gehören, und wegen der Entlegenheit des Aufbe-

wahrungsortes es deutschen Gelehrten seltner vergönnt ist, sie in der Wirklichkeit in Augenschein zu nehmen. Das Meiste der hier abgebildeten Denkmäler gehört der heidnischen Zeit an; doch eben darin müssen wir für unsere Zwecke einen besondern Vortheil erkennen; denn jene Epoche, die im Norden länger unberührt von der Einwirkung des Christenthums blieb, kam dort zu völligerer und eigenthümlicherer Ausbildung, als bei uns, und zeigt mehr, welche Bewandniß es mit der ursprünglichen, rein germanischen Kunst hatte — oder gehabt haben würde, wenn wir die Existenz einer solchen in den vorliegenden Anfängen noch nicht anerkennen wollen. Aber mehr und mehr wird es sich herausstellen, daß wir die Kunstanfänge aus der heidnischen Zeit des Germanenthums, die an und für sich ja auch schon als interessant und höchst beachtenswerth längst anerkannt sind, nicht von der Kunst der späteren Epochen abtrennen dürfen und daß wir ohne jene nie diese richtig verstehen werden.

Den größten Vorzug des vorliegenden Werkes müssen wir aber in dessen trefflicher, überaus lehrreichen Anordnung erkennen, wodurch es die meisten bei uns erschienenen, ähnlichen Werke übertrifft. Es schreitet in seinen Darstellungen so systematisch vom Anfangenden zum Ausgebildeten, vom Einfachen zum Zusammengesetzteren fort; jeder dargestellte Gegenstand steht in so redendem Zusammenhange mit dem benachbarten, und die einzelnen Gruppen, ohne wesentliche Lücken oder Ueberladung zusammengestellt, reihen sich wiederum so bedeutsam aneinander, daß die Abbildungen selbst sprechen und lehren und kaum des erklärenden Textes bedürfen. — Freilich kam einer solchen Zusammenstellung die Reichhaltigkeit jenes Museums zu statten, wo man nur wählen und ausscheiden durfte, während bei uns die Zersplitterung des Stoffes die Uebersicht und Vereinigung des Vorhandenen allzusehr erschwert.

Das ganze Werk zerfällt in zwei Haupttheile, von welchen der bei weitem größere die Alterthümer der heidnischen Zeit, der kleinere die des christlichen Mittelalters umfaßt. Der erste Theil ist wiederum in vier Abtheilungen, der zweite in zwei geschieden; ersterer nach dem Stein-, Bronze- und dem früheren und späteren Eisenalter; letzterer nach dem früheren und späteren oder romantisch-byzantinischen und gothischen Mittelalter. Jede einzelne Abtheilung ist mit einem kurzen erklärenden Texte, welcher die für die Betrachtung nothwendigen Gesichtspunkte aufstellt, eingeleitet, die Abbildungen sind mit der Benennung des Gegenstandes und der Größenangabe bezeichnet.

Die erste Abtheilung, das Steinzeitalter, enthält auf acht Seiten 71 abgebildete Gegenstände verschiedener Art und von verschiedenen Stoffen, wie sie in einer Entwicklungsperiode von den Menschen in Anwendung gebracht werden, wo das Steinreich noch das Hauptmaterial für die im gewöhnlichen Leben gebrauchten Werkzeuge u. dgl. hergiebt. Wir haben da Keile von verschiedenen Steinarten, Größen und Formen, Schleifsteine, Meißel von Stein und Horn, Aexte, Messer-, Lanzen-, Pfeil- und Harpunenspitzen von mannigfaltiger Gestalt; Kämme und Schmucksachen von Bein, endlich Gefäße, Krüge und Urnen von Thon. Die Bearbeitung all' dieser Sachen, wie sie aus den trefflichen Abbildungen sichtbar wird, ist mehr oder weniger sorgfältig; die eigentliche Kunst verbreitet über sie erst den leisesten Hauch. Aber um so wichtiger ist es, sie hier zu beobachten, weil wir, so nahe ihrem Ursprunge, sie in ihrem eigentlichsten Wesen am ungestörtesten belauschen können. Es sind zunächst nur die Bedingungen der Noth und Nothwendigkeit, welche diese Gegenstände dem rohen Zustande der Natur entheben und in den Bereich des bildenden Geistes hinüberführen. Die mechanischen Gesetze des Schwerpunktes bedingen ihre symmetrische Form, die der Reibung ihre geglättete Fläche. Die Eigenschaften der Brauchbarkeit wurden lange als hinreichend betrachtet, die so bezeichneten Naturgegenstände als vollberechtigte Glieder des geordneten menschlichen Verbandes gelten zu lassen. Nicht einmal immer hat man ihnen die Wohlthat angedeihen lassen, ihre Gestalt so aus der rohen Materie herauszuarbeiten, wie es gewisse Systeme der Aesthetiker des vorigen Jahrhunderts für die Bedingungen der Schönheit fordern. Bei manchen Sachen aber ist es zu bewundern, wie das richtige Gefühl jener Naturmenschen, welche sie fertigten, gerade die Form gefunden hat, welche für deren Zweck die dienlichste ist, wie sie durch die Rechnungen der ausgebildetsten Mechanik nicht vortheilhafter könnten bestimmt werden. Beim Betrachten dieser Feuersteinkeile möchten wir errathen, für welche Art Holzes jeder einzelne bestimmt gewesen ist; in diesen Aexten ist eine Wucht des Schwunges, in diesen Pfeil- und Lanzenspitzen eine Triebkraft, wie wir sie durch Umformung nicht vermehren könnten. — Doch auch schon in diesem Zeitraum geht man über die bloße Forderung des Bedürfnisses hinaus. Wie man sich selbst mit Schmuck versah, so suchte man auch die Sachen zu verzieren, mit denen man sich schmückte, und übertrug dieses Streben auch auf weitere Gegenstände aus dem alltäglichen Gebrauche. Vorzüglich aber ist es der dem Menschen vermöge seiner lebendigen Natur innewohnende horror vacui, der Schrecken vor dem Leeren, Todten, was ihn antreibt, Schmuck anzuwenden und aus dem Bereiche des bloß Nützlichen in den des Schönen überzutreten. Auf den großen Flächen finden sich die ersten Spuren einer verschönenden Kunst; namentlich bei den Krügen und Urnen, die auch schon durch die Umrisse ihrer äußeren Gestalt äußerst charakteristische Merkmale für die ganze Daseinsweise jener Zeiten und Völker abgeben. Wie die griechischen Vasen in ihren bald streng, bald milde, aber stets edel ansteigenden und dann gemessenen und wie in gesättigtem Bewußtsein abschließenden Formen genau den Sinn des Hellenischen Stammes abbilden, so die altgermanischen Aschenkrüge die mehr praktische Richtung dieses Volkes. Das Prinzip, welches in ihrer Gestalt waltet, ist genau das der Ausgleichung von Steigen und Weichen. Diese Gefäße halten sich zusammen; mehr verlangt man von ihnen nicht und nur das gewähren sie.

Die Abtheilung für das Bronzezeitalter fällt bereits reicher aus. Sie enthält auf 34 Seiten 149 Abbildungen. Zunächst begegnen wir wiederum einer Reihe von Steinäxten, die aber mit vollem Rechte in die Zeit der Bronzearbeiten versetzt sind. Denn ihre ausgebildete, oft zusammengesetzte Form verräth eine Technik, die über die ersten Anfänge bereits weit hinaus ist. Deutlicher aber sprechen noch die eigenthümlichen Verzierungen, die, wie man sieht, ihr Entstehen und ihre Fortbildung auf Metallstoffen erfahren haben und nur rückwärts auf die Steine übertragen sind. Mit größester Eleganz in der Ausstattung treten sodann die Bronzeäxte selbst auf. Die Bronzeschwerter, welche sodann in langer Reihe folgen, sind, wie ersichtlich, aus demselben natürlichen Gefühle für die größte Zweckmäßigkeit hervorgegangen, wie die oben erwähnten Instrumente. Das treibende und drückende Prinzip, Kraft des Schneidens und Spaltens, ist in ihnen zu gleichem Maaße vereinigt und der Schwerpunkt in der Klinge stets dahin verlegt, wo die Masse am meisten die Kraftwirkung der Hand zu übernehmen hat. Die Bestimmung zum Angriffe ist noch vorherrschend, der Handgriff kurz und eine

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Crowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 7. Donnerstag, den 15. Februar. 1855.

Parierstange kaum angedeutet. Aehnliches ließe sich von den Messern sagen, bei denen eine sichelförmige Gestalt vorherrschend ist. Eins der abgebildeten, welches als Griff die seltsame Figur eines Mannes mit großen Ohrringen und einem Topfe in beiden Händen trägt, gemahnt uns an eine andere Eigenthümlichkeit der germanischen Kunst, welche wir hier im Gegensatze zu der antiken wenigstens andeuten wollen. Die griechische Kunst entwickelt stets bei der künstlerischen Gestaltung eines Gegenstandes den Gedanken von innen heraus und bewahrt den Grundbegriff des Dinges auch in dessen reichsten, buntesten Entwickelungsphasen. Die germanische Kunst hingegen scheut sich nicht, auch von außen etwas Fremdartiges in den ursprünglichen Gedanken hineinzutragen; sie nimmt einen Mann herbei und modelt ihn um zu einem Messergriffe, während die antike Kunst höchstens einen Messergriff zu einem Manne umgeformt haben würde. Erstere trifft dadurch allerdings zunächst ein Vorwurf, der aber unter weiteren Rücksichten auch seine positive Seite enthält. Die ganze germanische Kunst war ja bestimmt, einen fremden, transcendent herkommenden Inhalt in sich aufzunehmen und zu verarbeiten. Um so mehr müssen wir uns wundern, sie schon dazu bereit zu finden, ehe noch die geringste Spur des für sie bestimmten neuen Lebens sie berührt hatte.

An die Messer reihen sich Sägen, Meißel, sogen. Paalstäbe und Celte, jene eigenthümlich meißelartigen Instrumente, die an dem einen Ende mit einer Höhlung für einen einzusteckenden Stiel und zugleich mit einem Oehre versehen sind, so daß es uns bedünken will, als seien sie so geführt, daß man mit der linken Hand sie am Stiele auf den zu zerschneidenden Gegenstand drückte und mit der rechten an einem im Oehre befestigten Riemen ziehend die Richtung bestimmte und den Schnitt vollführte — Einige Lanzenspitzen und ein seltsam gebogenes Kriegshorn bilden den Uebergang zu den Schutzwaffen, welche nun folgen. Bemerkenswerth vor Allem ist hier ein Helm, der Nacken, Hinterhaupt und Scheitel deckt, das Gesicht aber durch zwei tiefherabreichende, fühlhornartig gebogene Stangen schützt. Die Schilde sind sämmtlich rund, mit Buckeln und zum Theil, wie jener Helm, mit Spiralzierrathen geschmückt. So auch eine Art von braunem Hütchen („tutuli") mit breitem Rande und hoher Spitze, wahrscheinlich Schmuck von Helmen oder Schilden.

(Schluß folgt.)

Bilderhefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Herausgegeben von Heinrich Lempertz. Jahrgang 1855. Köln 1855. Verlag von H. Lempertz. (J. M. Heberle). gr. Fol. — Auch dieses dritte Heft bringt des Interessanten so Mancherlei, daß es, wie die früheren Jahrgänge, wohl eine nähere Würdigung verdient. Das erste Blatt desselben ist ausschließlich dem so überaus thätigen und namentlich durch seine vielen mit J. Amman'schen Holzschnitten illustrirten Verlagswerke mit Recht gefeierten Frankfurter Drucker, Sigismund Feyerabend, gewidmet. Es enthält zunächst eine von J. Deckers mit wahrer Meisterschaft in Steinradirung ausgeführte, facsimilirte Kopie des von J. Sadler 1587 äußerst sorgfältig gestochenen Portraits Feyerabends, ferner dessen Bildniß-Vignette in Holzschnitt (von J. Amman), ein kleineres Druckerzeichen Feyerabends und, nächst biographischen, ihn betreffenden Notizen, die Abbildung des gemeinschaftlichen Signets jenes Verlegers, W. Hahn's und G. Rabe's. — Die Druckerzeichen der Feyerabend'schen Officin sind, bei der noch vorhandenen Menge ihrer Druckwerke, jedem Bibliophilen bekannt. Die Hauptfigur derselben bildet die Fama, als posaunendes Weib mit flatternden Gewändern, personificirt. Aus den verschiedenen Darstellungen dieses Emblems, deren sich die Druckerei abwechselnd zur Bezeichnung ihres Verlages bediente, wählte der Herausgeber dieser Hefte zwei der seltner vorkommenden aus. Die größeren Zeichen der Art, wie sie sich z. B. in den verschiedenen Ausgaben von Fronsperger's Kriegsbuch unterschiedlich finden, so wie die ebenfalls häufiger vorkommenden kleineren Signets z. B. in J. Ammans „Frauenzimmer Trachten v. J. 1586" und in dessen „Stänb und Orden der christlich katholischen Kirchen v. J. 1585" u. a. wurden, vermuthlich als allgemein bekannt, füglich übergangen. Das zweite Blatt enthält das inkunabele Druckerzeichen des Johann Bergmann von Olpe, des Verlegers und Druckers der bedeutendsten Schriften von Sebastian Brant, und einen an diesen gerichteten, getreu facsimilirten Brief des Zuerstgenannten. Das Zeichen, ein von einem sitzenden Löwen an einem Halsbande gehaltenes Wappenschild trägt auf umlaufenden Bändern die Worte: Nihil sine causa. 1496. — Jo. Olpe. de. Bergman. und ist dem Werke Theologica emphasis sive dialogus super eminentia etc. 1496. 4. entnommen. — Das dritte Blatt des Heftes bringt a) einen vom 8. März 1638 datirten, in französischer Sprache sehr zierlich geschriebenen Brief, b) das kleine, sauber geschnittene Druckerzeichen und c) die, undatirte oder zweifelhafte Drucke charakterisirende Verzierungsleiste („tête de buffle") der durch ihre äußerst sorgfältigen, zierlich ausgestatteten Miniaturausgaben berühmten Gebrüder Bonaventura und Abraham Elsevier. Ueber den Inhalt des hier, in Facsimile gegebenen Briefes verspricht der Herausgeber, in dessen Besitz sich das Original befindet, nähere Auskunft im nächsten Jahrgange. — Von besonderem, künstlerischen Werth ist das vierte Blatt. Es enthält nämlich eine genaue Kopie von dem bereits sehr selten gewordenen „Pömer'schen" Bibliothekzeichen, das sich als eine von R(esch?) A(nno) 1525 in Holz geschnittene Zeichnung Alb. Dürer's darstellt. Die Mitte des nur für Folianten berechneten Holzschnittes wird von dem Pömer'schen Wappen eingenommen. Hinter diesem und der es umgebenden, in bekannt ornamentaler Weise gebildeten Helmdecke steht der heil. Laurenzius, in der rechten Hand sein Marterwerkzeug — den Rost —, in der linken eine Palme haltend. Das Ganze wird von zwei Säulen eingefaßt, die oberhalb von zwei, zu einem Rundbogen vereinigten Zweigen miteinander verbunden sind, so, daß in den Ecken darüber noch zwei kleinere Wappenschilder angebracht werden konnten. Der Charakter der Zeichnung spricht für den genannten Meister so entschieden, daß sich an jener, schon von J. Heller ausgesprochenen Annahme, daß dies Blatt eine Arbeit Dürer's sei, nicht füglich zweifeln läßt. — Chromolithographische Abbildungen von den beiden Seiten eines kostbaren, geschmackvoll ornamentirten, geprägten Ledereinbandes sächsischer Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. und durch das Monogramm H. W. bezeichnet, bringt das fünfte und letzte Blatt. Es schließt sich somit genau an die, auch in den früheren Heften enthaltenen Darstellungen von intereressanten Buchbinderarbeiten an, und zwar als ein treffliches Beispiel für die reiche Entfaltung des mit dem Buchdruck einst so innig verbundnen Handwerks der Buchbinderei.

Ein Ueberblick über den Gesammtinhalt der bis jetzt vorliegenden drei Hefte des Unternehmens reicht schon hin, um dessen allgemein wissenschaftlichen und künstlerischen Werth in vollem Maaße zu würdigen. Wir können somit auch hier nur den Wunsch wiederholen, daß es dem Herausgeber vergönnt sein möge, eine noch recht beträchtliche Anzahl von Jahrgängen erscheinen zu lassen. — H. Weiß.

Geschichte der bildenden Künste von C. Schnaase. 4. Bd. 2. Abth. gr. 8. Geh. 4⅓ Thlr. — Düsseldorf, Buddeus' Verl. — Lübke wird darüber berichten.

Verzeichniß einer ausgewählten Sammlung von Büchern und Manuscripten der Buch- und Antiquariats-Handlung von J. A. Stargardt in Berlin. — Zeigt eine große Anzahl von Manuscripten mit Handzeichnungen, Stammbüchern, Wappenbüchern, Stammbäumen, Meisterstücken der Kalligraphie, Typographieen (darunter Seltenheiten), Büchern mit Kupfern und Holzschnitten und viele Bücher aus der Literatur- und Kunstgeschichte aller Länder und Völker an.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Madonna mit dem Fisch, nach Rafael von Steinla. — Dieser durch eine Reihe von trefflichen Blättern rühmlich bekannte Künstler hat sich bei allen Kunstfreunden durch die Ausführung des obigen Blattes ein neues Verdienst erworben. Unter den früheren, nach diesem berühmten Bilde vorhandenen Stichen war nur der von Desnoyers geeignet, eine würdige Vorstellung von dem Original zu erwecken. Die guten Abdrücke dieses schon im J. 1822 erschienenen Blattes haben sich aber jetzt schon selten gemacht. Bekanntlich gehört Steinla zu den Stechern, welche als gute Zeichner im Stande sind, die Zeichnungen der Originale, welche bei dem Stich zum Vorbilde dienen, selbst zu machen. Um etwas recht Ausgezeichnetes zu leisten, hat er in diesem Falle die Anstrengungen, den Zeitaufwand und die Kosten einer Reise nach Madrid nicht gescheut, und die Zeichnung nach dem, in dem dortigen königl. Museum befindlichen Originalgemälde ausgeführt. Der hiernach in Linienmanier gearbeitete Stich entspricht denn auch allen Anforderungen in einem besonderen Grade. Die einzelnen Köpfe sind sehr lebendig und mehr individualisirt, als auf dem Stiche von Desnoyers, welchen es auch an Größe übertrifft. Die Zeichnung aller Theile ist sehr genau, die Behandlung sehr fleißig, die Haltung vortrefflich, wenn er schon dem Blatte von Desnoyers an Brillanz in der Gesammtwirkung nachstehen muß. — G. F. Waagen.

Italienisches Mädchen. Gem. v. Th. Helwig in Berlin, gest. v. M. Voigt in Halle. Fol. 3½ Thlr. — Dem aufmerksamen und kunstverständigen Besucher der Berliner Kunstausstellung vom Jahre 1852 wird das Original-Oelgemälde des vorliegenden Blattes ohne Zweifel noch in Erinnerung sein. Unter der Bezeichnung „eine Orangenverkäuferin“ bildete es, unter vielen anderen, ähnlichen Genrebildern, mit eine Zierde der Ausstellung. Die Anspruchslosigkeit des Gegenstandes, verbunden mit wahrhaft künstlerischer Innigkeit in Auffassung und Behandlung desselben, verliehen dem Werke einen ungewöhnlichen Reiz. Mit innerem Wohlbehagen und ästhetischer Befriedigung ruhte das Auge gern auf die durchaus noble, klar blickende Gestalt der vom Künstler so hingestellten italienischen, jungfräulichen Verkäuferin.

Ein derartiges Gemälde entgeht nicht leicht der Vervielfältigung. Einmal reizt sein künstlerischer Werth den vervielfältigenden Künstler, sich an ihm zu versuchen, dann aber auch kann diesem, gelingt ihm die Arbeit nur einigermaßen, der wohlverdiente Lohn für seine Bemühung nicht ausbleiben. Letzteres dürfte bei vorliegendem Blatte um so sicherer anzunehmen sein, da es als ein durchaus Treffliches betrachtet werden muß. Ganz dem Originalgemälde angemessen, wählte der Kupferstecher zu dessen Vervielfältigung die sogenannte Schab- oder Schwarzkunst-Manier. Durch sie ist es ihm gelungen, den eigenthümlichen Schmelz der Farbe, der dem Abbilde in so hohem Grade eigen ist, auch auf der Kupferplatte zu erreichen. Durch eine fernere Behandlung der einzelnen Formen vermittelst des sorgfältigsten Punktirens wußte er diese wiederum vor dem Eindruck des Verblasenen oder Verschwommenen zu hüten, ihnen, ganz ihrer Wesenheit entsprechend, vielmehr diejenige Festigkeit und Nachdrücklichkeit zu geben, die dem Ganzen neben der Weichheit dennoch den Charakter der Sicherheit und Bestimmtheit wahrt. Nur da, wo die Verschiedenheit des Stofflichen im Bilde eine besondere Behandlung bedingte, wie im Haar und in den Nebenwerken — dem mit Früchten angefüllten Korbe, der steinernen Balustrade, dem zart getonten und doch bestimmt gezeichneten Hintergrunde u. s. w. — bediente sich der Stecher theils der Radirnadel, theils des Grabstichels. — Geleitet von einem sichern Verständniß der Formen und einem feinen Gefühl für das Malerische, erreichte er denn auch jenen Reiz des Oelbildes wenigstens in so weit, als es der Mangel wirklicher Färbung überhaupt gestattet. Es erscheint somit dieses Blatt als ein dem Original würdiges Abbild. — H. Weiß.

Die Frauenkirche in Eßlingen, in Tondruck lithogr. von Ed. Emminger, gez. von J. Vermeersch. Verlag von C. Weychardt in Eßlingen. — Das Blatt giebt von hohem Standpunkte einen malerischen Blick über die Stadt und das schöne Neckarthal, so daß die Lage der stattlichen, dem Beschauer zunächst liegenden Liebfrauenkirche deutlich wird. Die Gesammthaltung ist von gefälliger Wirkung, der Druck recht sorgfältig, die Zeichnung der hohen durchbrochenen Thurmpyramide, einer der reichsten in Deutschland, treu und charakteristisch. Obwohl erst um 1528 vollendet, hält sie noch eine glückliche Mitte zwischen der ernsten konstruktiven Weise der Frühzeit und dem unorganischen Ausbau der späteren Werke. Als nützliche Zugabe sind unter der Zeichnung die Bauepochen und die Maaße der Kirche vermerkt.

Das großherzogliche Schloß zu Schwerin von der Stadtseite und von der Seeseite. 2 Blatt. Gez. v. Fr. Jentzen. Farbendruck v. W. Loeillot in Berlin. — Schwerin, Verl. v. Fr. Jentzen, Schloßstraße 707. — Diese zwei von dem anerkannt tüchtigen Architekturmaler mit großer Sauberkeit und Eleganz entworfenen und von Loeillot's geschickter Hand in Farbendruck ausgeführten Zeichnungen geben ein sehr anziehendes Bild von einem der merkwürdigsten und großartigsten Schloßbauten der Gegenwart. Das Schloß, im Style des berühmten Chambord'schen angelegt und unter Leitung der Berliner Architekten Stüler und Strack bereits der Vollendung nahe gebracht, liegt auf einer Insel des von den reizendsten Ufern umgebenen Schweriner Sees und bietet in seiner reichen und prachtvollen Erscheinung einen höchst malerischen Anblick. Wir werden in Kurzem Gelegenheit nehmen, uns eingehend mit diesem Prachtbau zu beschäftigen, und dürfen inzwischen unseren Lesern die eben erwähnten Blätter als höchst gelungene und zierliche Darstellungen empfehlen.

Mutterliebe. Gez. u. rad. v. J. B. Scholl. gr. 4. 16 Sgr. — Mainz, C. G. Kunze.

Die Erhabenheit und Schönheit der Naturwissenschaft. Gez. u. rad. v. J. B. Scholl. gr. 4. 16 Sgr. — Ebend.

Reitergefecht. Gez. v. Fritz l'Allemand. Lith. u. in Farben gedr. v. L. Müller. Kl. qu. Fol. 1 Thlr. 25 Sgr. — Ebend.

Die Schlacht bei Inkerman, Scenen vom Kriegsschauplatz. Nr. 12. Gez. v. Maclure. Qu. Fol. Tondr. 15 Sgr. — Karlsruhe, J. Veith.

Ferdinand Max, Erzherzog von Oesterreich. Knieſtück in Marine-Uniform. N. d. Natur gez. u. lith. v. Kriehuber. Fol. Weiß. Pap. 26⅔ Sgr., chin. Pap. 1 Thlr. 3⅓ Sgr. — Wien, L. T. Neumann.

Blumen-Bouquet. N. d. Natur gem. u. lith. v. A. Hertinger. Fol. Farbendr. 4 Thlr. — Ollmütz, Ed. Hölzel.

II. Größere Werke.

Malerische Ansichten von Süd- und Nord-Tyrol. 7. u. 8. Lief. Salzburg. Qu. Fol. à 1 Thlr. 18 Sgr., chin. Pap. à 2 Thlr. 4 Sgr. — Stuttgart, Scheitlin's Verlagsh.

Malerischer Atlas der Eisenbahn über den Semmering. Mit vorausgehender historisch-statistischer Uebersicht der Eisenbahnen in Oesterreich, von Karl Ritter von Ghega. Mit 8 Abbild. Lith. v. I. Sandmann. Gr. qu. 4. 7½ Thlr. — Wien, C. Gerold u. Sohn.

Ausgeführte oder zur Ausführung bestimmte Entwürfe von Gebäuden verschiedener Gattung. Gez. v. F. Eisenlohr. 6. Hft. Fol. 1½ Thlr. Karlsruhe, J. Veith.

Rafael's Psyche. 32 Compositionen. Gest. v. A. Gnauth. 7. u. 8. Lief. Gr. qu. 4. à 12 Sgr. (compl. in Carton 3½ Thlr., f. Pap. 4 Thlr.) — Stuttgart, Heinr. Köhler.

Entwürfe zu gothischen Möbeln. Von G. G. Ungewitter. 3. Lief. gr. Fol. Geh. 1½ Thlr. — Leipzig, Romberg's Verlagsh.

Zeitung.

✠ **Berlin.** Der Bildhauer Gustav Heidel hat so eben den Entwurf zu einer Gruppe vollendet, welche auf's Neue die sichere Hand dieses Künstlers für Gestalten und Stoffe aus der klassischen Welt bekundet. Es ist „Oedipus, von der Antigone geführt.“ Der blinde König lehnt sich leicht mit dem einen Arm auf seine Tochter, die Hand des andern trägt den Stab, nunmehr ein gesenkter Scepter, aber immer noch mit Hoheit getragen, so wie sein Haupt nur gelinde sich verneigt auf den stolzen, königlichen Schultern. Antigone schreitet mit seitwärts gewendetem, wie in die Ferne spähendem Antlitz neben ihm. Die glücklichste Mischung von Entschlossenheit und Schmerz ist in ihrem Kopf ausgedrückt; ein sehr wohlthuender edler Faltenwurf umspielt diese energische Weiblichkeit. Ueber der ganzen Gruppe liegt klassischer Hauch. Besonders angenehm wirkt der Zusammenklang des äußerlichen Baues derselben mit ihrer Bedeutung, ihrer Idee. Die ganze Struktur zeigt auf dem ersten Blick: Hier wankt ein Hülfsbedürftiger und wird gestützt. Eben weil dies so vollkommen in den Körpern der Gestalten zur Erscheinung kommt, sollte nach unserer Ansicht

der Künstler den Versuch unterlassen, die Blindheit des Oedipus auch noch in den Augen zu zeigen. Er hat dazu das Mittel gewählt, die Lider schlaff und halbgeschlossen zu zeigen; es kam uns aber vor, als ob dadurch der großartige Ausdruck, welchen die Formen dem Kopfe verleihen müßten, geschmälert werde; denn im Auge concentrirt sich der Ausdruck des Gesichts. Erscheint daher jenes unausgefüllt, so wirkt allein und ungestört der Ausdruck der Formen eines Hauptes. Und mehr soll und kann die Skulptur nicht geben. Wie gut auch Heidel das versteht, zeigt der meisterliche Kopf eben der Antigone. So wie etwas am Auge gemacht wird, so setzt sich dies in direkte Beziehung mit der Fülle des innerlichen Seelenausdrucks; ein geschlossenes Auge bedeutet Ruhe der Seele, Schlaf; ein halbzugekniffenes erinnert an unser Verhalten, wenn wir das Auge für einen Gegenstand schärfen wollen, bedeutet also Aufmerksamkeit; sind die Lider dabei schlaff, so kann Müdigkeit darin sein. Hier mit der Nüancirung des Ausdruckes so fein vorzugehen, daß Blindheit herauskäme, halten wir in der Skulptur so ziemlich für unmöglich und der Versuch dazu verwirrt den herrlichen Formen-Ausdruck des Kopfes, der gewiß ganz zur Geltung kommen wird, wenn der Künstler das Auge leer läßt. Kopf und Haltung wird Niemanden den blinden Oedipus verkennen lassen.

Hoffentlich wird der Künstler diese Gruppe in größerer Dimension ausführen. So gut die mäßige Größe für jene liebliche Iphigenien-Figur paßte, die wir von Heidel's Hand besitzen, so halten wir doch für die in Rede stehende Gruppe mindestens Lebensgröße für ganz unerläßlich. Gegenstand und Conception heischen dies gleich entschieden.

Außer diesem Entwurf interessirte uns in der Werkstatt des Künstlers ein sehr hübsch erfundenes und komponirtes Relief: „Aesop, der dem Volke seine Fabeln erzählt." In der Mitte auf einem beschatteten Erdhügel, der eine Quelle gebiert, sitzt der sinnreiche Fabeldichter und läßt die Thiere vernünftig sein. Von beiden Seiten aber strömt das Volk hinzu. Von der einen das Landvolk mit unverhohlener Neugierde und mit den materiellen Zeichen seiner Gunst, den Gaben des Feldes und der Viehzucht, von der anderen aber nahen sich neben einem Dichter, der mit seiner Leyer nahe bei dem schalkhaften Kollegen Platz genommen hat und die klugen Einfälle desselben still bewundert, die Vornehmeren, zu denen der Ruf des originellen Mannes gedrungen ist. Auch eine Hetäre hat sich auf stolzer Biga heranfahren lassen; es kommen sogar die Hüter und Verweser der Weisheit. Lorbeerkränze werden von dieser Seite als idealere Huldigung gespendet.

Noch andere, eben in der Conception begriffene Werke machen den Besuch der Werkstatt des Künstlers interessant. Unmittelbar neben ihr liegt diejenige von Wilhelm Wolff, dem Thierbildner, der so eben auf Bestellung die schlanke und prächtige Gestalt eines den Felsenabhang hinansteigenden Hirsches vollendet hatte. —

Der geschickte und — man darf hinzusetzen — tapfere Theodor Valerio hat wieder eine seiner Expeditionen unter die Donauvölker, die er im Auftrage der französischen Regierung unternimmt, vollendet und die reichen Schätze seiner diesmaligen Ernte auf seiner Durchreise nach Paris vor uns ausgebreitet. Gleichwie Hegel das mittelländische Meer das große Lokal für die Kunstausstellungen der alten Völker genannt hat, so kann man die Donauufer als den Schauplatz eines Völkerkongresses, einer wahren Menschenausstellung bezeichnen. Die Zeit vom August bis zum Dezember vorigen Jahres brachte Valerio in den Feldlagern von Silistria, Rustschuk, Kallarasch und andern Orten zu, oft ohne Begleitung, auf dem Schlachtfelde, unter Kranken und Getödteten, oft von den Dolmetschern verlassen und in Lebensgefahr gebracht, wochenlang die nothdürftigste Bequemlichkeit des Lebens und jeden geistigen Verkehr mit Menschen entbehrend und die Jammerscenen der Pest- und Kriegesverheerung in nächster Nähe habend. Es gehörte gewiß Muth dazu, unter solchen Umständen nicht bloß ethnographisch wichtige und getreue Abbildungen zu liefern, sondern zugleich in ihnen auch solche Schilderungen zu geben, welche voll künstlerischen Werthes sind. Valerio hat es zu Stande gebracht. Seine Blätter führen uns eine große Galerie der verschiedenartigsten Völkerschaften vor Augen. Neger aus Yemen und Mohren aus Aegypten, andere Schwarze die selber über ihre Herkunft nichts wußten, braune Araber, mit ihren Pferden gewissermaßen zusammengewachsen, Arnauten und Kurden, das „phantastische Gedicht" der Beduinengestalten, Baschi-Bozuks, Wallachen, Panduren, das kriegerische Geschlecht der Serben, das schwärmerische Antlitz eines Geistlichen aus diesem Volke, die mattäugigen Opiumraucher, Kroaten, malerisch gekleidete Ungarn, Zigeuner u. s. w. All' dieses Volk ist an der Donau gezeichnet und gemalt; man macht also gleichsam eine ethnographische Reise in den Orient ohne die Donau zu verlassen. Es kommen auch interessante Portraitfiguren vor, die meistens als Repräsentanten eines Standes in die Sammlung aufgenommen worden sind, z. B. Arabische Anführer, ein Derwisch von 75 Jahren, ein Bischof, ein Pascha und ein Kadi aus Silistria, Ungarische Große u. s. w. Nicht minder ist das schöne Geschlecht vertreten und wir sind mehr als einem höchst anziehenden Gesichte begegnet. Endlich fanden wir auch eine Reihe von Genrescenen aus dem Vorposten-, Lager- und Baracken-Leben, Frauen eines Pascha, die unter Eskorte nach Widin kommen und Anderes. — Alles ist mit der dem Urheber eigenthümlichen Frische und Lebendigkeit aufgefaßt und mit kräftigem Pinsel zur Anschauung gebracht.

Berlin. Verein für mittelalterl. Kunst. In der letzten Sitzung legte Kugler das eben vollendete Prachtwerk über die Markuskirche zu Venedig vor: „Der Dom des h. Markus in Venedig, dargestellt in seinen historischen Mosaiken, skulpirten Ornamenten und architektonischen Ansichten. Nach der Natur gezeichnet und auf eigene Kosten herausgeg. von Johann u. Louise Kreutz." Dies neue Dokument deutscher Gründlichkeit, Sorgfalt und Ausdauer, dessen Abbildungen den mährchenhaften Zauber jenes Bauwerkes in seinem ganzen Reichthum schildern, fand allgemein die verdiente Anerkennung.

E. a. Weerth legte der Versammlung ein Gemälde vor, welches der Besitzer desselben, Herr Rentner S. Baruch in Brüssel, mit dem Wunsche an ihn gesandt hatte, es den hiesigen Kunstkennern mit Beifügung der beiden Fragen vorzulegen: 1. Ist es von L. Cranach gemalt? 2. Stellt es die Braut Luthers dar? Man war allgemein der Meinung, daß das Bild von Cranach nicht sei, und erkannte auch das geltend gemachte Monogramm des Cranach, selbst unter der Lupe, nicht als solches an. Auch die zweite Frage wurde verneint. Hotho machte die höchst interessante Bemerkung, daß die Farbensprünge genau das ganze Bild durchziehen, mit Ausnahme des Portraits selbst und der Säule des Hintergrundes, woraus mit ziemlicher Gewißheit folgt, daß Figur und Säule übermalt sind. — E. a. Weerth legte ferner aus seinem Besitze vor: vier große Photographieen der Bronzepferde der Markuskirche und des Löwen am Arsenal zu Venedig, eines Kolossalkopfes im Giardino della pigna des Vatikan zu Rom und des Stundenlaufes vom englischen Bildhauer Gibson zu Rom. Sodann fünf italienische Handzeichnungen aus der Schule des Correggio und vier desgleichen von Watteau. Aus dem altchristl. Monumente Roms legte er ferner vor 25 Abbildungen von Petris aus dem christl. Museum des Vatikans. Er erläuterte deren Zweck, indem er der Ansicht entgegentrat, daß sie Böden von zerbrochenen Gefäßen seien, und erklärte das größte derselben, welches bisher nur Tischlerwerkstatt benannt war, dahin, daß man mit Berücksichtigung des Albanischen Reliefes der Argo darin den Schiffbau unter der Werkführung der Pallas Athene zu erkennen habe. Kugler führte diese Erklärung weiter, indem er diesen Schiffbau symbolisch als den Bau der Arche Noah auffaßte. Aus dem christlichen Museum zu Rom und vatikanischen Handschriften legte E. a. W. zuletzt vor eine Reihenfolge der Personifikationen von Sonne und Mond, zuerst griechisch als Phöbus mit vier Pferden und Artemis mit vier Rindern, dann römisch als Luna mit Halbmond und Sol mit Strahlenkrone, dann mit Fackeln und endlich als bloße Gesichter. Eine andere, fast einzige Personifikation aus dem 10ten Jahrhundert zeigte die Bewegung der acht Winde um die Erdkugel. Die Winde waren geflügelt, die Erde vergegenwärtigte Adam.

Hr. Boßberg eröffnete an Stelle des in Folge eines Armbruches erkrankten Vorsitzenden Dr. Waagen die Januar-Sitzung durch Vorlegung von Abdrücken der Darstellungen, welche den von Kaiser Friedrich dem Rothbart an das Aachener Münster geschenkten kupfernen Kronleuchter zieren. Dieses aus einem großen metallenen, mit thurmartigen Baldachinen gekrönten Reifen bestehende Werk wurde zum Gedächtniß der im J. 1165 durch den erwähnten Kaiser bewirkten Oeffnung des Gruftgewölbes, in welchem die Leiche Karls bestattet ist, gestiftet. Dasselbe bietet daher in seinen fest datirten und beglaubigten Darstellungen einen wichtigen Beleg für die Kunstweise der damaligen Zeit. Hr. Bartels gab genauere Auskunft über die Beschaffenheit und Ausführung des Werkes. Er bemerkte, daß die erwähnten Baldachine zur Aufnahme der Lichter bestimmt gewesen seien, und daß die in Abdrücken vorliegenden Darstellungen auf einzelnen Kupferplatten in horizontaler Lage sich an den unteren Rand des Reifens schließen, so daß durch ihre zahlreichen Durchbrechungen der Lichtglanz fiel und die Umrisse der Figuren somit im Schattenriß deutlich hervortreten ließ. Diese selbst sind durch kräftig eingegrabene Striche in die Flächen der Platten eingezeichnet, ohne Schattirung, aber mit sorglich ausgeführtem Faltenwurf. Es sind sechszehn ungefähr quadratische Platten, abwechselnd aus einer Scene aus dem Leben des Erlösers und einem Engel, der auf einer Tafel einen Spruch der acht Seligkeiten vor sich hält, bestehend. Die ersteren enthalten 1. die Verkündigung, 2. die Geburt, 3. die Anbetung der h. drei Könige, 4. die Kreuzigung, 5. die drei Marien am Grabe (Auferstehung), 6. die Himmelfahrt, 7. die Ausgießung des h. Geistes, 8. Christus thronend als Weltrichter, umgeben von den vier Evangelisten. Leider war die Reihenfolge der Abbildungen nicht bezeichnet, wodurch es unmöglich wurde zu entscheiden, ob und in welchem inneren Zusammenhange die Anordnung der acht Seligsprechungen mit diesen geschichtlichen Darstellungen sich befinde. Der Styl der Darstellungen ist ein entwickelt romanischer, die Gestalten der Engel sind zum Theil von einer hohen Großartigkeit, die Gewandung, in der jener Zeit eigenthümlichen Nachwirkung der Antike, reich an Motiven, mit feinem Sinn behandelt, das Körperliche zwar ungeschickt, aber nicht ohne Verständniß der Formen durchgeführt, in den Bewegungen viel Leben und manches glückliche Motiv. — Hr. Sotzmann spricht

über die alten Städte-Prospekte des 16. Jahrhunderts, welche nicht allein wegen ihrer tüchtigen Behandlung, ihrer eigenthümlichen Art von Perspective, sondern auch wegen des Bildes, das sie uns von den noch in ihrer mittelalterlichen Herrlichkeit prangenden deutschen Städten geben, von Wichtigkeit sind. Er legt eine eben erscheinende lithographirte Vervielfältigung eines solchen Prospekts der Stadt Lübeck vor, der aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. stammt. Er wird aus sieben Folioblättern bestehen und zu dem äußerst mäßigen Preise von 2 Thlrn. verkauft. — Hr. Schnaase zeigt das verdienstliche Werk Dr. Heider's über die romanische Kirche zu Schöngrabern unsern Wien vor und macht Mittheilungen über die merkwürdigen Bildwerke dieser Kirche, welche der Herausgeber scharfsinnig zu deuten unternommen hat. — Vorgelegt wurde ferner der eben herausgegebene zweite Theil des vierten Bandes der Geschichte der bildenden Künste von Schnaase, welcher die Einzeldarstellung der romanischen Kunst bis zur Mitte des zwölften Jahrh. bringt. Hier wird zum ersten Male eine tief eindringende, umsichtige, auf der speciellsten Kenntniß beruhende Schilderung jener reichen und interessanten Epoche gegeben. Besonders die vielen eigenthümlich verschiedenen Bauschulen, die sich innerhalb des romanischen Styles bemerklich machen, sind scharf und treffend charakterisirt. Wir kommen nächstens in einer ausführlichen Besprechung auf dies bedeutende Werk zurück. — Sodann lag auf: Didron's Annales archéologiques, Bd. XIV. Lief. 16, mit den Aufsätzen: Das Mittelalter in Italien, von Didron. Das Museum der Skulpturen im Louvre, vom Baron de Guilherm. Städte und Schlösser des 13. Jahrh., von Longueville-Jones. Ikonographie der Kathedrale zu Reims, von Didron. Die Emaillen, vom Abbé Texier. Eine Kathedrale im Concours, von Didron. Archäologische Bücherschau, von Didron. Dazu die Zeichnungen: Der Baum der Jungfrau zu Mailand; Plan der Städte und Schlösser Beaumarchais und Caernarvon; die vier Evangelisten, Silber-Niello des 13. Jahrh. — Endlich theilte Hr. Soymann ein ihm eingesandtes gedrucktes Cirkular mit, welches das Programm zu einem „in katholischem Geiste“ herauszugebenden Kunstjournal enthält. Dasselbe verspricht in zwanglosen Heften von Stuttgart aus eine „durch norddeutsche Blätter vertretene“ moderne Richtung, über welche sich der Prospekt nicht mißvergnügt genug auszudrücken weiß, zu bekämpfen.

* **Wien,** im Febr. Der Ausbau der Kaiserhalle am Dome zu Speier. Ich kann Ihnen diesmal eine sehr erfreuliche Thatsache melden. Der Kaiser von Oesterreich hat so eben den „Ausbau der Kaiserhalle am Dome zu Speier“ bewilligt, und zu diesem Behufe eine Summe von 52,000 fl. C. M. angewiesen. Es werden an diesem Monumente österreichische Bildhauer und Maler Gelegenheit erhalten, von ihrer Kunst Proben im Herzen Deutschlands abzulegen. Sie können sich vorstellen, mit welcher Freude diese Kunde in einem Momente aufgenommen wird, wo mehr als je das deutsche Nationalgefühl in Oesterreich lebendig wird. Insbesondere die österreichische Kunst ist es, die von diesem Ereignisse freudig berührt wird. Mit Ausnahme der italienischen Kronländer ist die ganze österreichische Kunst eine deutsche, wenn der Charakter der Kunstformen und nicht der Taufschein der Kunst darüber entscheidet, was in der Kunst „deutsch sein“ bedeutet. Der moralische Eindruck der deutschen Kultur ist so mächtig, daß sich ihr in Oesterreich alles beugt, von ihr fast jede höhere geistige Richtung erhoben und geläutert wird. Die Opposition der Nationalen reducirt sich höchstens darauf, auf dem Bilde statt Franz ein Ferencz oder Franticek zu schreiben, die Opposition der Ehrgeizigen oder Malcontenten von gestern hingegen liebt es, jedwedes gutes französisches oder belgisches Bild als eine Niederlage der deutschen Kunst zu proklamiren. Aber die Verhältnisse und die Macht der Kultur sind stärker, als der Wille einzelner Unzufriedenen. Um so wichtiger ist ein Entschluß, wie der des Kaisers, den Ort, wo der Urahn des Hauses, der Habsburger Rudolf, ruht, durch österreichische Kräfte zu restauriren und das Werk der Restauration fortzuführen, das durch König Ludwig von Bayern in so glänzender Weise begonnen worden ist.

ef. **München,** Jan. Dem ausgezeichneten Historienmaler J. C. Koch aus Hamburg, der sich in Bayern niedergelassen, und von welchem ein großer Theil der Fresken der Basilica S. Bonifacius nach eigenen Compositionen ausgeführt worden, wurde die Stelle eines Zeichnenlehrers an der Gewerbeschule zu Speier übertragen, ein erfreuliches Zeichen, daß man Künstler von Auszeichnung zu solchem Beruf, der wichtiger ist, als man gemeinhin annimmt, verwenden will.

Briefwechsel.

Hr. Chr. Sch. in W.: Wird bald benutzt werden. — Hr. Dr. H. P. in M. Die Sendung mit Dank erhalten. Das ferner in Aussicht Gestellte wird sehr willkommen sein. — L. in G. Mit Allem einverstanden.

Preisermäßigung.

Die vielseitig an mich ergehenden Aufforderungen, frühere Jahrgänge des Deutschen Kunstblatts zu einem ermäßigten Preise abzulassen, bestimmen mich, bis zum Schluß dieses Jahres die aus dem Verlage von R. und T. O. Weigel in Leipzig in meinen Besitz übergegangenen Jahrgänge (1850, 1851, 1852, 1853) auf den Preis von 3 Thlr. (bisher 6⅔ Thlr.) pro Jahrgang herabzusetzen. Jede Buchhandlung wird von mir in den Stand gesetzt werden, Exemplare zu diesem Preise zu liefern.

Heinrich Schindler.

Aufruf an die schweizerischen Bildhauer.

Aus mehrfach schon bekannten Gründen wird hiemit ein neuer Konkurs für das Winkelried-Monument ausgeschrieben. Alle Bildhauer, die Schweizer sind, werden zur Betheiligung eingeladen. Obgleich man sich die Schwierigkeit des Gegenstandes für die plastische Kunst nicht verbergen kann, so ist dennoch zu hoffen, daß bei der großen vaterländischen Bedeutung dieses Denkmals alle unsere Bildhauer an dem edeln Wettstreit Theil nehmen werden.

Es sind dabei folgende Grundlagen festgestellt worden:

1) Es werden nur Modelle und keine Zeichnungen angenommen.

2) Das Monument soll ein freistehendes Skulpturwerk sein, wobei nicht bestimmt ist, ob eine einzelne Statue oder Gruppe. Eine ausschließende Bestimmung kann um so weniger hier schon aufgestellt werden, da noch nicht ausgemacht ist, ob das Denkmal auf einen freien Platz oder in das Innere eines Gebäudes (Kapelle, Tempel oder dergl.) zu stehen kommt. Wenn auch diese Unbestimmtheit dem einen oder andern Künstler unangenehm sein mag, so wird doch die größere Freiheit mancher originellen Idee förderlich sein.

3) Die Modelle müssen innert 6 Monaten vom Tage dieser Ausschreibung an eingesandt werden. Der Name des Autors ist in einem verschlossenen Couvert beizulegen, dessen Außenseite ein Motto tragen soll.

4) Die Modelle werden alle an das Winkelried-Denkmal-Comité in Stanz adressirt. Damit aber dem ganzen schweizerischen Publikum Gelegenheit gewährt werde, die Konkursarbeiten zu sehen und sein Urtheil kund zu geben, so werden diese Modelle zum Behufe einer öffentlichen Ausstellung denjenigen Städten zur Disposition gestellt, deren Künstlervereine sie verlangen. Zu diesem Zwecke haben die Letztern ihr Begehren vor Abschluß des Konkurses einzugeben, damit ein zweckmäßiger Turnus veranstaltet werden kann.

5) Die konkurrirenden Künstler werden für ihre Einsendungen des Gänzlichen spesenfrei gehalten.

6) Sobald der Termin des Konkurses und der Ausstellungsturnus der eingegangenen Arbeiten zu Ende ist, tritt das Preisgericht in Stanz zusammen und ertheilt zwei Preise: einen ersten von 600 Franken und einen zweiten von 250 Franken. — Dasselbe besteht, wie bisher, aus den Abgeordneten der Kunstvereine von Zürich, Bern, Luzern, Basel und Genf, wird aber nunmehr erweitert durch je einen Delegirten der Gesellschaften von St. Gallen, Lausanne, Neuenburg und des Comité's von Stanz. Es bildet zugleich das schweizerische Comité für das Winkelried-Monument, und in seiner Hand liegt sodann das ganze Unternehmen, bis das Monument vollendet ist. Nach dessen Enthüllung übergiebt es dasselbe dem Gemeinderathe von Stanz.

7) Die gekrönten Modelle stehen zur Disposition des Preisgerichtes, behufs Deposition am Orte des Monuments.

Stanz, den 15. Januar 1855.

Namens des Preisgerichtes:

Der Delegirte der Kunstgesellschaft von Luzern:
F. X. Schwyzer, Jugen.,
als bisheriger Vorstand.

Der Delegirte der Künstlergesellschaft von Zürich:
Dr. D. Fehr,
als bisheriger Schriftführer.

Für das Comité in Stanz: A. A. Durrer.

Deutsches 

Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 8. **Donnerstag, den 22. Februar.** **1855.**

Des Architekten Wiedemann in Dresden Zeichnungen zu gewerblichen Zwecken,

ausgestellt im Verein zur Ausbildung der Gewerke zu München im Nov. 1854.

Der Zeichnungen, welche Wiedemann in Dresden im Verein zur Ausbildung der Gewerke in München zur Ansicht ausgestellt, waren 57 an der Zahl. Die Hingebung an den Gegenstand, die schon in dieser beträchtlichen Anzahl sich ausspricht, der Fleiß und die Geschicklichkeit, mit denen sie ausgeführt sind, nicht minder als die Energie, mit welcher die eingeschlagene Richtung verfolgt wird, machen diese Zeichnungen zu einem der allgemeinen Aufmerksamkeit würdigen Gegenstand, und können nicht verfehlen, einen großen Eindruck hervorzubringen. Wir, die wir neben der Kunst auch die künstlerische Ausbildung der Gewerke im Auge behalten wollen, können nicht stumm an dieser Gelegenheit vorübergehen, die uns sich darbietet, nach verschiedenen Beziehungen unsere Ansichten auszusprechen.

Die Zeichnungen, welche Hr. Wiedemann uns eingesendet, sind berechnet auf Ausführung in Thon, Steingut und Porzellan, in Glas, in Eisen, Bronze, Silber und anderen Metallen; es sind Entwürfe für Schaalen und Tassen, Tafelaufsätze, Vasen, Kannen, für Consolen, Uhrgestelle, Thürgriffe, Lampen, Hand-, Tisch-, Armleuchter, Gasflammenträger u. s. w.

Das erste, woran wir bei der Entwerfung eines gewerblichen Gegenstandes denken müssen, ist seine Form, und zwar in doppelter Beziehung: sie muß dem Zweck des Gegenstandes entsprechen, und muß den Anforderungen der Schönheit mit deren Modifikationen der Eigenthümlichkeit x. genügen. Zweckwidrig ist z. B. die Form eines Kruges, bei welchem der Hals in einer Vertiefung oder Umbiegung des kürbisartigen Körpers ansitzt, so daß beim Ausschenken ein Rest der Flüssigkeit in der durch die Umbiegung gebildeten Rinne bleibt, der nie auszuschütten ist.

Zur **Schönheit** eines Gegenstandes gehört die deutliche Bezeichnung seiner Theile (Kopf, Hals, Fuß eines Kruges x.) und ein richtiges Verhältniß derselben unter einander, Schwung, Gegensätze und Harmonie in den Linien des Profils, überhaupt Lebendigkeit desselben, freilich ohne Uebertreibung und leeren Schein. Die Deutlichkeit der Form und Formtheile erscheint uns als ein Hauptvorzug der Wiedemann'schen Entwürfe; der eigentliche Körper des Gegenstandes ist auf das klarste ausgeprägt und tritt mit seinen Gliedern durch die Fülle von Ornamenten mit größter Bestimmtheit uns entgegen, so daß wir mit Leichtigkeit die eigentlichen Grundlinien der Form erkennen. Die Theile aber unter sich stehen (mit sehr wenigen Ausnahmen) in einem so schönen und richtigen Verhältniß, daß sich darin sogleich eines jeden Bestimmung ausspricht: im festen, breiten Fuß so gut, wie im zierlichen Bein, im leichten Kopf, im weiten Bauch, wie im engen Halse u. s. w. Nur an einem Doppelhenkelgefäß ist den Armen (Henkeln) eine Bedeutung gegeben, als wären sie ein Stück vom Leibe, so daß dieser ohne sie jedenfalls viel zu schwach für Kopf und Fuß erscheinen müßte. Die Grundformen selbst sind bei ihm vornämlich aus zwei Quellen geschöpft, aus der Antike und der Renaissance. Wo bei Schaalen und Vasen die erstere maßgebend gewesen, waltet eine hohe Schönheit der Linien, Elasticität und Schwung in Ausladung und Zusammenziehung, im Verhältniß von Höhe, Breite und Tiefe; wo die Renaissance als Muster gegolten, wiegt natürlich die diesem Style eigene Zierlichkeit und in Willkür ausartende Scheinlebendigkeit vor der einfachen, motivirten Schönheit vor.

Das zweite, was bei der Entwerfung eines gewerblichen Gegenstandes beachtet werden muß, ist die Bekleidung des *so* oder *so* geformten Körpers, die **Verzierung**, die sowohl im architektonischen und figürlichen **Ornament**, als in der **Farbe** bestehen kann.

In Betreff der **Farbe**, welche Wiedemann bei einzelnen seiner Zeichnungen angewendet hat, tritt uns ein überraschender Schönheitsinn entgegen, ja hier erscheint das Talent Wiedemann's in seiner größten Stärke. Nicht nur in der Wahl und Stimmung der einzelnen, bereits durch Brechung und Mischung gewonnenen Farbentöne, eines bläulichen Grün, eines graulichen Blau, eines bräunlichen Roth, eines röthlichen Grau x. zeigt Wiedemann ein überaus feines Gefühl, sondern vorzüglich in der harmonischen Zusammenstellung und Folge dieser verschiedenen Töne, so daß — die gleiche Wirkung bei Anwendung in der Wirklichkeit vorausgesetzt —

etwas Gleichschönes noch nicht existirt. Es ist aber diese Farbe nicht etwa was man kokett nennt, reizend, sinnenschmeichelnd, sondern es herrscht ein Ernst darin, eine Tiefe und Innigkeit, wie sie nur den Werken des Alterthums eigen sind.

Was das bildnerische Ornament angeht, so stehen uns dafür Stein-, Pflanzen- und Thierreich so wie der Mensch zu Gebote und zwar in eigner oder auch in der von der Kunst modificirten Form. Hier gilt es zweierlei: die künstlerische Phantasie in ihrem Recht zu wahren, aber auch in Uebereinstimmung mit den allgemeinen Gesetzen zu halten. Der Künstler kann schaffen, selbst über die Natur hinaus, Engel und Drachen und Neues in der Kunst, Säulen, die an keinem Tempel stehen; allein er muß es innerhalb der organischen Gesetze von beiden. Auf dem Lilienstengel wächst keine Rose, noch weniger die Blattspitze aus dem Blumenstengel, sondern der Blattstiel; den Blattstiel aber statt ins Blatt in eine Muschel ausgehen lassen, ist jedenfalls bedenklich. Mit ganz absonderlichen und phantastischen Gestalten muß man möglichst ökonomisch umgehen. In der Kunst waltet Ordnung, wie in der Natur. Es ist nicht Willkühr, die der dorischen Säule das ionische Gebälk verwehrt, die ein Gleichgewicht der Massen verlangt und die auf den gothischen Strebpfeiler die Fiale setzt. Hier ist die Stelle, wo Wiedemann's Wege und diejenigen, die ich für die richtigen halte, weit auseinander gehen. Wenn wir nach meiner Ansicht im Ornament zugleich das zu beachten suchen sollen, was es vorstellt (Pflanze, Figur ꝛc.) und wozu es dient (Henkel, Stütze ꝛc.) und erst in der Vereinigung von beiden die Lösung der Aufgabe sehen dürfen, so betrachtet Wiedemann das Ornament als Masse, der er durch Drücken, Ballen, Dehnen, Drehen u. s. w. jede beliebige Form geben kann, bei der dann auch hie und da bestimmte Natur- oder Kunstanklänge vorkommen, gewöhnlich aber die Willkühr herrscht. Von Pflanzen gebraucht er fast nur das Akanthusblatt; Muscheln und Korallen dienen ihm öfter; am liebsten gebraucht er Drachen und ähnliche Ungeheuer, wobei ihm die Natur nicht im Wege steht. Noch mehr: wenn ich uns durch die klar ausgeprägten Formen eines Baustyls, sobald wir ihn in Anspruch nehmen, gebunden erachte und die möglichste Reinheit und Richtigkeit oder wenigstens den Geist derselben zur Vorbedingung von Schönheit und Charakter mache, so erkennt Wiedemann solche Scheidelinien nicht an, sondern vermengt alle Formen, griechische und gothische, ägyptische, indische, Roccoco und Renaissance, und gebraucht sie, wie sie ihm zufällig in die Lineamente passen, die er für seinen Gegenstand gezogen, wobei er denn allerdings mit Vorliebe jene gedrückten Bogen und gedrehten Bügel anwendet, wie sie das Roccoco ersonnen hat. Denn das allerdings scheint der Entstehungsgang seiner Entwürfe zu sein, daß ihm das Ganze in seinem äußern Umriß, als Silhouette mit Ausladungen und Einkehlungen, Erhöhungen, Zacken, Durchbrechungen und Vertiefungen erscheint, und daß er sodann in dieses, gewissermaßen von allen Formen und jedem Styl unabhängige Schema hineinzeichnet was und wie es ihm sich fügt; woher es denn erklärlich ist, daß das Verlangen der Kritik nach „Styl" ihm wie ein „Weheruf" erklingt.

Ein drittes Mittel der Ausschmückung gewerklicher Gegenstände liegt in dem mit der Zierrath zu verbindenden Gedanken. Nach meiner Ansicht ist es das erste, das zunächst aus der Bestimmung und der Form des Gegenstandes hervorgeht, und dem sich erst alle aus der Natur, dem Menschenleben und der Kunst genommenen Ornamente zu Gebot stellen und anpassen. Es erscheint nicht nothwendig, daß der Gedanke auf platter Hand liege; einiges Sinnen und Besinnen darf man in Anspruch nehmen und mit versteckten Reichthümern überraschen und erfreuen; allein zu schwer dürfen die Räthsel nicht sein, wenn der Rathende nicht zuletzt auf den Gedanken kommen soll, es fehle überhaupt an Gedanken. Auch verstößt es gegen den Geschmack zu verschiedenartige Elemente, ohne besondre humoristische Zwecke zu verbinden. Möglichste Klarheit der Anordnung, Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung, Natürlichkeit und Schönheit der Formen werden ohnehin vorausgesetzt. Betrachten wir nun in dieser Beziehung einige der hervorragendsten Compositionen Wiedemann's!

Ein Pokal. Schnecken und Drachen bilden die äußersten Spitzen des Fußes von Korallen, aus denen ein Baumstamm wächst, um welchen drei unbekleidete weibliche Gestalten stehen. Der Knopf besteht aus einem Knäuel von Ungeheuern, darüber Männer sitzen. Am untern Rand des Kelches wechseln nach oben zugespitzte Eier mit Ochsen- und Widderköpfen. Die Mitte nimmt ein Bacchanal in Relief ein, den obern Fries eine Verschlingung von Ungeheuern mit Vogelköpfen. Der Deckel ist mit Weinlaub umkränzt; auf ihm sitzen Kinder und musiciren, andere sind bemüht, den Deckel zu heben; ganz oben als Griff: ein Hirt und sein Hund. Ist hier ein Gedankenzusammenhang, so ist er sehr versteckt; klar, und auch schön ist nur das Motiv der Kinder auf dem Deckel. — Aehnlichen glücklichen Einfällen begegnet man öfter, so, um noch einen zu nennen: vor einer Gruppe, wo ein Mann von einem Mädchen sich nicht küssen lassen will, entfliehen die Liebesgötter nach allen Winden.

Ein Tafelaufsatz. Ueber vier (auf einem gemeinschaftlichen Untersatz ruhenden) Sockeln von sehr bewegten Formen, deren innere Seite nicht einmal der äußern entspricht, so daß, was außen niedrig und Hohlkehle ist, nach innen sich als Wulst erhöht, sitzen vier weibliche Figuren mit Büchern und Schriftrollen, zwischen flachgedrückten Akanthusstengeln. Hinter ihnen wachsen solche Stengel mit Meerkatzenköpfen und mit Muschelspitzen empor, einen ausgeschweiften gothischen Bogen bildend und sich zusammenziehend, um eine muschelförmig ausgebauchte Schaale zu halten, an welcher unten noch Blumen wie Knöpfe ansitzen. Aus dieser Schaale gehen acht Bügel, vier nach außen, vier nach innen; die äußern tragen Störche, Schaafe ꝛc. die innern Frauengestalten ohne sichtbare Beziehung zu jenen und ohne hervortretende Bedeutung. Die zwischen ihnen aufsteigende Masse ist unklar mit Blatt- und andern Formen überdeckt, hat aber auf ihrer obern Fläche vier gegeneinander gelehnte Muscheln, auf welche ein korinthisches Capitäl gestellt ist als Postament für eine allegorische weibliche Figur mit einem Schilde. Welches mag der Gedanke sein, der sich durch diese Composition zieht?

Ein Terrinen-Aufsatz. Am untern Rande des Untersatzes ein Relief von Seepferden; am eigentlichen Körper desselben Satyrn, welche Blumenguirlanden tragen; an den Ecken länglich rund (also gegen das Naturgesetz) gezogene freiheraustretende Spiralen, in denen nackte Männer verschlungen sitzen. Auf diesem Untersatz ruht eine Schaale mit einem Réchaud (Wärmapparat). Unten an der Schaale Knöpfe von Ungeheuern; an der Gluthpfanne Ungeheuer; rings herum vier schlangenfüßige, mit Schlangen und Drachen kämpfende Dämonen, unterhalb in ein unentwirrbares Geflecht von Schlangen verwickelt, oben frei und auf ihren Drachenflügelspitzen den Untersatz der Terrine tragend. An diesem Untersatz Reliefs von Ungeheuern; an seinen vier Kreuzpunkten herabhängende Fratzen von Kameelen, Widdern ꝛc.; der eigentliche, unmittelbare Träger der Terrine mit Amoretten geschmückt. Das Hauptrelief der Terrine ist eine Verschlingung — man sieht nicht, ob freundliche oder feindliche — von Centauren, Nymphen und Amoretten, vielleicht auch Tritonen, was nicht ganz deutlich ist. Die Henkel, eine Art vergliederter und verborgener Füllhörner, speien eine Masse kleiner Ungeheuer auf den Rand der Terrine aus und halten sich damit fest; auf dem Henkel aber zur Linken bäumt sich ein Panther, auf welchem ein Amor reitend den Bogen spannt; auf dem zur Rechten

ein Drache, dessen Liebesgott die Fackel schwingt. Auf dem Deckel ist eine Gruppe glücklicher Kinder gelagert; über ihnen aber, am Hals des Deckels beginnt schon wieder das Gewürg von Ungeheuern, und nur ganz oben als Knopf sitzt ein Mädchen mit einem Spiegel in der Hand und einem Pfau zur Seite. — Wo ist der Faden, der uns durch dieses Labyrinth führt?

Es kann meine Absicht nicht sein, Blatt für Blatt besprechen zu wollen; wohl aber möchte ich noch ein Paar Dinge hervorheben, die in das Gebiet der Gedanken und Einfälle gehören. Abgesehen davon, daß Ungeheuer und Drachen von Wiedemann viel zu schranken- und rücksichtslos angewendet werden, sind sie doch am Deckel einer Punschbowle, wo sie den Dampf aushauchen, eine recht passende Verzierung. Ein drachenförmiger Vogel kann wohl als Thürklinke dienen, aber nicht mit dem Schnabel, sondern mit den Füßen muß er sich halten, dem Druck zu widerstehen. Neptun und Diana, wenn es sein muß, mögen auf einem Leuchter ihre Stelle finden; was aber sollen die ländlichen Liebespaare aus einem deutschen Volksmährchen oder aus dem dreißigjährigen Kriege in ihrer Gesellschaft?

Und nun nur noch ein Wort über die Ausführung der Zeichnungen, über die active und passive. Als Zeichnungen und Aquarelle sind sie mit einem Fleiß, einer Sorgfalt und Eleganz, mit einem Luxus des künstlerischen Vortrags behandelt, daß sie nicht für die Werkstatt, sondern für ein Cabinet ausgesuchter Handzeichnungen bestimmt zu sein scheinen. Ich halte dieß in der That für Luxus, und unter Umständen für falsch: wenn nämlich die Vorbedingungen zur Herstellung eines kunstgewerklichen Gegenstandes nicht, oder unvollkommen erfüllt sind, und das Auge des Beschauers von den Mängeln ab auf die nebensächliche Eleganz der Zeichnung geleitet und dadurch bestochen wird. Dem Handwerksmann genügen und helfen am meisten einfache, aber richtige Lineamente und Grundrisse. Was aber die Ausführung der Entwürfe durch die Gewerke betrifft, so sind sie fast alle solche Pracht- und Glanzstücke, daß sie nur mit großen, theilweis ungeheuern Kosten hergestellt werden könnten. Wo es sich aber darum handelt, den erstorbenen Sinn für Schönheit im Volke zu wecken, die Kunst ihm wieder zum Lebensbedürfniß zu machen, da sollte man sich soviel möglich an das Bedürfnißleben überhaupt anschließen, und neben dem Verlangen der Großen und Reichen vornehmlich das bürgerliche Haus- und Familienleben in Stadt und Land vor Augen haben und behalten.

ef.

Kunst und Künstler zu Rom
im Jahre 1853—1854.

IV.

Seitz. — L'Anglois. — O. Begas. — Minardi. — Gagliardi. — Engert. — Wurzinger. — Moßdorf. — Wislicenus. — Gunkl. — Wittmer. — M. Michael. — G. Biermann u. A. —
Landschafter: **F. Dreber u. A.**

Seitz' Welt ist die reine, geläuterte, menschliche Empfindung, mag er sie nun im Idyll, in der Parabel, im Gleichniß oder in dem unerschöpflich reichen und zarten Verhältniß der Madonna zum Jesuskindlein aussprechen. Ueberall ist und wird er glücklich hierin sein, denn er schöpft und verbleibt in den Grenzen seiner mehr empfindenden als handelnden Natur. Zur Entwickelung gewaltiger Ereignisse und Leidenschaften bedarf es freilich der letzteren.

L'Anglois scheint eine solche zu besitzen, wenn auch augenblicklich noch ein Mangel an Sicherheit und Freiheit im Schaffen, wie das aus Bildungsprinzip festgehaltene Vorbild der Tradition ihn abhält, sich den gewaltigen Momenten des psychologischen Conflictes hinzugeben. Allein beides wird vorübergehend sein, und mit der erlangten Sicherheit zur Beherrschung seiner Mittel sich seine Natur in ihrer angeborenen Eigenthümlichkeit entfalten; und sobald diese Sicherheit der Mittel und die Freiheit der eigenthümlichen Natur sich paaren, glauben wir, daß die Hinneigung zu gewaltigen dramatischen Vorgängen eine Nothwendigkeit für den Künstler sein wird, weil es uns eben als das angemessene Gebiet seiner Natur erscheint. Das einzige fertige Bild, welches von L'Anglois in Rom sichtbar war, ist die Darstellung des h. Joseph in einer nur auf besonderen Wunsch sichtbaren Capelle hinter dem Gitter der Klosterkirche von S. Trinita de Monti. Die lebensgroße Figur des Heiligen, in der hellen Manier des Fiesole gemalt, ist mit all der Hingebung an den Gegenstand, der Zartheit der Empfindung, und dennoch ohne Sentimentalität, und dem Fleiß in der Durchführung geschaffen, die dem ersteren in so hohem Grade eigen war. Eine Madonna, die der Künstler eben in der Werkstatt entworfen hatte, versprach durch charaktervolle Auffassung und tiefe Empfindung eine vorzügliche Leistung zu werden, wie sich auch sein sicheres Talent in der Darstellung einer Legende bekundete, von der man nur bedauern mußte, daß ihr aus der französischen Geschichte des Mittelalters entlehnter Gegenstand zu lokal und entlegen ist, um augenblicklich interessiren zu können.

Bei dem letzteren Bilde hatten wir Gelegenheit wahrzunehmen, daß sich L'Anglois der Malweise des Leonardo da Vinci bedient. Er pflegt nämlich der Uebermalung eine braune Antuschung vorhergehen zu lassen, wie man diese an dem berühmten Bilde des Mailänders, der Anbetung der drei Könige, in den Uffizien zu Florenz gewahrt. Die charaktervolle und sichere Erfassung des Gegenstandes in diesen drei Arbeiten ist uns Bürge dafür, daß der Künstler auch in gewaltigeren Situationen, wie sie seine Natur einst verlangen wird, durch diese, verbunden mit angeborener Seelenwärme und dem erworbenen Stylgefühl, Klarheit, entschiedene Wirkung und Totalität erreichen wird. Wir hoffen, daß die französische Nation, die in Rom eine eigene Akademie der Künste bestehen hat, mit ihrer Unterstützung an diesem seltenen Talent nicht vorübergehe, damit sie einst Theil an den Erfolgen dieses Künstlers sich zuschreiben darf.

Unser Weg hat uns bis jetzt im Gebiet der religiösen Malerei gehalten. Noch ein umfangreiches Werk haben wir in demselben zu betrachten. Es ist die in Berlin gegenwärtige Kreuzabnahme von Oscar Begas.*) Das umfangreichste ist es allerdings unter den besprochenen Werken, allein nicht das intensivste. Wir wandern mit ihm aus dem Gebiete des Fiesole in das des Guido Reni; denn es ist nicht unmittelbar, aber voller bewußter Schönheiten. An diesem Bilde müssen wir die Behauptung anwenden, die wir im Allgemeinen aussprachen, daß die christliche Religion nicht mehr in dem Grade, in der besiegenden Gewalt der Menschennatur eigen und homogen sei, wie im 14. und 15. Jahrhundert. Der Christus von Begas ist schön, aber er ist kränklich; er ist edel und ideal, aber nur menschlich. Diese Schönheit und Idealität sind Vorzüge, besondere Vorzüge in unserer Zeit, aber sie genügen nicht, wenn wir unsere Forderungen aus dem Wesen des jedesmaligen Gegenstandes *herleiten*. Es ist uns entfernt, den unbestreitbaren Werth des Bildes herabzusetzen, wenn wir ihm die Gewalt der Unmittelbarkeit absprechen und es als Resultat eines fleißigen und geschickten Eklekticismus hinstellen. Es kann im Gebiete der religiösen Kunst, als Kind seiner Zeit, kaum etwas anderes sein. Aus der näheren Beschreibung des Bildes, von dessen zwei Gruppen die eine, den Leichnam, Joseph von Arimathia, Johannes und mehrere Gehülfen umfassend, die äußere Handlung vertritt, die andere den inneren

*) Wir erinnern unsere Leser daran, daß dieses Bild sich auf der letzten Berliner Kunstausstellung befand. D. Red.

Zustand der Seinigen im überwältigenden Schmerz Maria der Mutter und ihrer Frauen schildert, heben wir noch hervor, daß der Künstler seinen Vorgang unter düster nächtlichem Himmel entwickelt. Ohne im Mindesten die individuelle Berechtigung hierzu in Frage stellen zu wollen, erlauben wir uns hierüber im Allgemeinen eine kurze Bemerkung. Bei der Kreuzigung selbst verdunkelt sich der Himmel und es wird Nacht, Andeutung genug, um sie als den dunkelsten Punkt im Schicksal des Menschengeschlechtes zu erkennen. Nach der Kreuzigung, nachdem das ewige Verhängniß durch den Tod Christi erfüllt, gehen wir aus der Nacht der Schmach zur Vollsonne der Auferstehung. Die Kreuzabnahme ist schon der Verfinsterung, die von der sechsten bis zur neunten Stunde dauert, enteilt und die Annäherung zu einem Akt überraschender Freude. Wenn sie auch thatsächlich gegen Abend stattgefunden hat, so ist ihr Gedanke nicht mehr finster, er ist wehmüthig aber mild, ernst aber auch versöhnend; deshalb würden wir sie als zwischen der Finsterniß der Kreuzigung und dem Morgen der Auferstehung liegend, unter dem mild und sanft dämmernden Abendhimmel wünschen. Es ist eine wunderbare Wirkung, die der landschaftliche Hintergrund einem Bilde zu geben vermag, wenn es dem Künstler gelingt, demselben die Stimmung des Gegenstandes entschieden mitzutheilen, und auch wiederum ein Hauptwerth der Tradition, daß sie die Charakteristik der Dinge, da wo diese nur eine sein kann, feststellt. Die Tradition hat festgestellt, daß Christus als Richter stets mit Johannes dem Täufer und Maria als nächster Umgebung erscheint, daß wir bei der Anbetung einen Mohrenkönig erblicken und diese Feststellung beruht nicht auf Zeugnissen; denn bis zum 15. Jahrh. war keiner der drei Könige schwarzer Race, allein er beruht auf der Erkenntniß, daß das Ferneherkommen, das Ueberraschende der ganzen Sache nicht charakteristischer vorgeführt werden kann. Dieselbe Erkenntniß leitete uns bei dem Vorschlag, die Kreuzabnahme und Grablegung im sanften Dämmerlichte des milden Abends zu entwickeln.

Von den Italienern selbst ist im Bereich der religiösen Malerei wenig Erfreuliches zu melden. Der Altmeister Minardi, dessen Verdienste in Bezug auf eine mehr innerliche Richtung unläugbar sind, lebt fast ausschließlich dem Beruf als Lehrer an der Akademie S. Luca.

Die begonnenen Fresken Gagliardi's in der Paulskirche können in ihrer Erbärmlichkeit nur das Bedauern über die unglückliche Restauration dieses Wunderbaues verdoppeln; diejenigen in S. Maria sopra Minerva sollen bedeutend höher stehen, waren uns aber nicht sichtbar und zugänglich.

Unsere Wanderung würde uns nun zur Historienmalerei führen, wenn diese irgendwie vertreten wäre. Vorübergehend war das Gemälde von Engert anwesend: „Die Gefangennehmung der Kinder Manfreds nach der Schlacht von Benevent." Carl Wurzinger, wie Engert, ein Oesterreicher, behandelte in umfangreicher Darstellung den Religionstraktat des Kaisers Ferdinand mit den Protestanten. Wir haben früher schon, von dem Grundsatz ausgehend: „Tragische Momente potenziren ihre innere Gewalt durch Vereinfachung der äußeren Erscheinung, damit alle angewandten äußeren Mittel einzeln und im Ganzen ihrer Idee dienstbar werden", darauf hingewiesen, daß besonders in dem Engertschen Bilde auf die äußeren Mittel in der Composition und Farbe zu viel Nachdruck gelegt sei, als daß die Totalität der psychischen Entfaltung von der äußerlich machtlosen königlichen Mutter zu den ihr entrissenen Kindern bis zu den rohen Schergen der That in ihrer ganzen Großheit auftreten könnte. Der Zwiespalt der mütterlichen Berechtigung, der königlichen Machtlosigkeit und der unberechtigten Gewalt, das war der Moment des Gegenstandes. Dieser Moment, entschieden ausgedrückt, würde den Beschauer tiefer ergriffen haben, wie das materielle Ueberfallen und gewaltsame Entführen widerstandsunfähiger Personen. Selbst die brillante Farbe konnte uns mit diesem Widerspruch nicht aussöhnen, denn wo kein Widerstand ist, bedarf es der rohen Gewalt nicht.

Moßdorf aus Altenburg, ein Schüler von v. Schwind in München und unter diesem neuerdings auf der Wartburg thätig, gehört zur geringen Zahl derer, die innere Armuth nicht mit blendendem Machwerk zu verbergen suchen. Eine Darstellung aus der Mythe der Danae berechtigt zu dieser Behauptung. Danae entsteigt am Ufer der Insel Seriphus eben dem Holzkasten, in welchem sie mit dem kaum geborenen Perseus zu Argos in's Meer gestoßen ward, gestützt von Dictys, der, beim Fischen die Unglücklichen gewahrend, sie rettete. Moßdorf begnügt sich nicht, uns den Vorgang der Mythe zu erzählen, noch weniger ist sie ihm ein bloßes Mittel, um etwa eine Meerlandschaft und eine gut costümirte Fischergruppe anzubringen, nein, er sucht uns die Seelenzustände der vorgeführten Personen im dargestellten Momente zu entwickeln. Ganz angemessen ihrem grausamen Schicksal ist mit der Kraft auch die Aufmerksamkeit auf ihr Schicksal der Jungfrau entwichen: sie legt nicht Hand an zur Rettung, zu sehr überwältigt, gewahrt sie kaum, was um sie her vorgeht; fast bewußtlos und willenlos läßt sie sich, das Kind auf dem Arm, von Dictys leiten, der erstaunt und fragenden Blickes die Unbekannte anschaut. Die Zeichnung ist sicher und die Farbe hält sich in den angemessenen Schranken, welche die stylvolle Behandlung des Gegenstandes verlangt.

Für Wislicenus dürften wir dasselbe Lob kraftvoller Innerlichkeit beanspruchen, wenn dieser Künstler nicht nach dem Zeitpunkt, den wir besprechen, gen Süden gekommen wäre, und somit außerhalb unserer Besprechung liegt.

Mit Geschmack und feinem Sinne behandelt Gunkl mythologische Stoffe. Eine im Luftkreis schwebende Figur der Nacht vergegenwärtigte mit sinnigem Geist und zartem Colorit diesen Gegenstand.

Wittmer, ein verdienter Künstler, malte in lebendigen Farben die heilige Catharina, ferner ernstere Genrebilder und Portraits.

Durch gewaltige Phantasie und leichte Gestaltungsgabe zeichnet sich Nadorp aus Anholt aus, wobei nur zu bedauern ist, daß ein Mangel an Durchbildung der Form diesem Künstler die innewohnende Bedeutung streitig macht.

Wir befinden uns schon im Gebiet des Genre, mit Bedauern überschauend, wie geringfügig die Thätigkeit im Fache der Historien-Malerei sei; allein der Charakter der herrschenden Richtung läßt es nicht anders zu. Die religiöse wie die historische Malerei bedarf nicht nur eines äußern Vorganges, sie verlangt einen innern Inhalt für denselben: um aber dieses Inhaltes mächtig zu werden muß der gewählte Zustand oder die vorgeführte Handlung in ihren Gründen, Verlauf und Folgen erkannt und verstanden, erfaßt und innerlich durchlebt werden, ehe man Zeichnung und Farbe brauchen kann zur Gestaltung. Wie oft muß man bedauern, daß so viel Marmor, so viel Farbe und vor Allem so viel Mühe und Fleiß verwandt wird, um am Ende nur „ein Nichts" darzustellen. Denn ein Vorgang, sei er aus der Mythologie, Geschichte oder aus dem Leben, ohne seine schöpferische Idee, bleibt nur ein Nichts. Wir sind gewiß nicht der Meinung, daß man Statuen ohne Marmor, Bilder ohne Farbe herstellen kann; aber es muß doch ein Was dargestellt werden und inne wohnen. Die Idee, die jedesmalige Wahrheit des Gegenstandes, die der Philosoph durch Logik oder Empierie, der Dichter durch das Wort, der Musiker durch den Ton, der Architekt durch Linie und Construction, der Bildhauer durch plastische Form, der Maler durch Zeichnung und Farbe — zur Geltung bringt, muß doch als Erstes der Zeit und Bedeutung nach vorhanden sein! So müßte es sein, aber wie ist es? Strafend wird einst über den Pforten unsres Zeitalters stehen: „Wo Ideen fehlen, da stellt zur rechten Zeit ein Wort sich ein!" Ein Wort aus todten Buch-

staben, eine Marmorform unbeseelt, ein Bild, das nur mit seiner Farbe prahlt.

Das Genrebild will in seinem bescheideneren Charakter nicht Träger durchgearbeiteter Ideen sein, noch die großen Schicksale und Zustände der Welt schildern. Mit dem Genrebild steigen wir vom Kothurn herab: es begnügt sich mit einem friedlichen Blick in die kleine Welt des täglichen Lebens und Treibens von Haus und Familie. In unserer an großen allgemeinen Schicksalen so armen Zeit, findet das Genre deßhalb eine so allgemeine und oft glückliche Pflege. Unter den vielen Künstlern dieses Gebietes nennen wir:

M. Michael aus Hamburg. Ihn charakterisirt eine kecke, oft frivole Auffassung des Lebens. Sein großes Bild: „Fischer aus Procida" ward auch schon in Berlin gesehn. Die Composition an sich ist glücklich, hat Totalität und die einzelnen Gestalten sind ungezwungen und gesund. Lebendigkeit und natürliche Auffassung walten durch die ganze Arbeit, aber ebenso eine liederliche und unsolide Ausführung von Anfang bis zu Ende. An Zeichnung ist gar nicht zu denken, und die Farbe zeigt, daß es dem Künstler an ernstem Sinn fehlte, um sein Bild fertig zu machen. Aufrichtigkeit ist überall zu loben, allein Michael treibt es in Bezug seiner Zeichnung und Farbe in der Aufrichtigkeit unverzeihlich weit. Ein solcher Leichtsinn ist bei einem Künstler zu bedauern, dessen Fähigkeiten bedeutend genug sind, um ihm die Pflicht eines rechtschaffenen Studiums und gediegener Durchführung aufzulegen. Wir wollen des Künstlers halber wünschen, daß er ferner nicht mehr so unfertige Werke in die Welt schickt.

G. Biermann aus Berlin zeichnet sich vortheilhaft aus durch Feinheit, Kraft und Tiefe der Farbe, wenngleich uns eine besondere Gabe für die Composition nicht vorhanden zu sein scheint; da der Künstler sich mit Gegenständen begnügt die gerade keiner besonderen Erfindung bedürfen, sondern sich im italienischen Volksleben stets der Copie darbieten. Eine neapolitanische Fischerfamilie, die Giachara-Kinder, das sind die Gegenstände, die unsre beiderseitige Behauptung bewähren und uns überdies das Zeugniß eines fleißigen Modellstudiums ablegen.

Man wird uns vorwerfen so manchen Namen wie Riedel, von Rhoden jun., Lehmann ꝛc. übergangen zu haben, allein wir erwähnten bereits, daß die Vollständigkeit nicht in unsren Zwecken lag, aus Gründen des Zufalls und der Absicht. Der Zufall hat uns manches entzogen und die Absicht uns gerade nicht dahingeführt, wo wir, wie z. B. bei Riedel, eine der unsren ganz heterogene Auffassung der Kunst geltend wußten. Uns ist Totalität der Kunstmittel das höchste Ziel. Riedel erhebt ein einzelnes derselben, die Beleuchtung hervor. Wozu? Zum Effect! Dieß ist und bleibt, durch Genies oder geringe Talente vertreten, stets eine Verirrung!

Gedenken wir schließlich der Landschaft. Die alte Zeit der Koch'schen Schule ist auch mit ihm zu Grabe gegangen: er starb 1839*), nicht viel später der alte Reinhardt im Jahre 1847. Von Rhoden, welcher die Vorzüge dieser Meister theilte, wenn er auch in der Ausführung der Einzelheiten zu weit ging, und Catel sind hochbejahrte Greise. Willers aus Oldenburg, auch ein Nestor unter den Lebenden, hat Verwandtschaft mit dem alten Reinhardt, ohne dessen Naivität zu besitzen; ihm fehlt die Wärme der poetischen Empfindung.

Flüchtig gedenken wir des verstorbenen Landschaftsmaler Elsasser, der mit Treue und Fleiß die Natur studierte und ihre Harmonie und die Feinheit der Farbentöne meisterlich zu behandeln wußte; — und wenden uns, die jüngeren Künstler ins Auge fassend, zu Franz Dreber aus Dresden, ein Künstler der aus der Schule Ludwig Richters seit fast 10 Jahren in Rom thätig ist. Die Gemäldesammlung der Familie Obermeier enthält mehrere größere Landschaften dieses Künstlers. Sie sind uns alle ein erfreuliches Bild von dem inneren Leben ihres Schöpfers, das wir mit Freude anerkennen. Franz Dreber ist eine künstlerische dichterische Natur, er hat Phantasie, Geschmack und Kraft zur eigenen Gestaltung; jedoch einen Tadel dürfen wir um so weniger unausgesprochen lassen, als er einen Mangel betrifft, den zu besiegen in der menschlichen Gewalt liegt. Es will uns erscheinen, daß es zu viel einzelne Schönheiten in seinen Landschaften giebt, weil mitunter der beherrschende und vermittelnde Zusammenhang fehlt, der doppelt nothwendig bei umfangreichen Darstellungen ist. Wenn man überhaupt große Dimensionen in der Kunst nicht nach Willkühr oder Lust wählen kann, sondern sich die Größe der Dimensionen nach der innern Großheit des Gegenstandes richten sollte, so vertragen die ersteren nur dann episodenartige Einzelheiten, wenn diese sich entschieden einreihen und unterordnen. Es geht mit diesem überall verknüpfenden Zusammenhang in der Kunst Hand in Hand der allgemeine bewußte Standpunkt im Leben, durch den jedes Talent, jede Gabe, Empfindung und Lebensäußerung überhaupt erst zur vollen und höchsten Geltung kommt, wenn sie sich ihm willig unterordnet und davon beherrscht wird, vorausgesetzt, daß dieser Standpunkt aus der individuellen Natur hervorgewachsen, gesund und durchgearbeitet ist.

Das Verlangen der Reisenden, welche im Fluge Italien durchstürmen, die kaum gesehenen Landschaften zu Hause im Barokrahmen und im Album zu besitzen, weist die meisten Künstler, besonders die Unbemittelten darauf an, Veduten der Campagna zu malen. Obgleich keine Landschaft so sehr wie die Campagna durch Ernst und Gehalt dazu aufferdert, sich der großen allgemeinen Stimmungen zu bemächtigen, wie sie in der Natur liegen, und diese Wiedergabe zur Haupt-Aufgabe der Darstellung zu machen, und weitergehend eine Handlung verwandter Stimmung damit zu verbinden, wie Koch dies so meisterlich verstand, — so beweist doch das Wort Vedute, daß es nur um eine möglichst getreue Copie der Naturformen zu thun ist. Unter der stets großen Anzahl der mit solchen Arbeiten beschäftigten Künstler, nennen wir mit besonderer Auszeichnung die Namen Williams, Zahner, Corradi und Frey. Vieler talentvoller Künstler, die ihren Aufenthalt nur zu Studien verwenden und dadurch eine Beurtheilung und Würdigung ihrer Begabung unmöglich machen, wie A. Flaum aus Düsseldorf, A. Reinhardt aus Leipzig müssen wir aus diesem Grunde übergehen und gedenken schließlich der in Bezug auf Italien uns so unendlich nützlichen Erfindung der Photographie.

Auf den ersten Augenblick mag es erscheinen, als ob die vielen neuen Vervielfältigungsmethoden der Kunst Nachtheil brächten, weil sie für weit geringere Opfer das kunstliebende Bedürfniß befriedigen; allein es dürfte sich doch wohl gerade umgekehrt verhalten; denn alle Vervielfältigungen tragen zu dem Zwecke bei, das Interesse und Verständniß der Kunst zu vermehren, was wieder nur dazu dienen kann, das Kunst-Bedürfniß anzuregen und zu steigern. Die Photographie steht unter den Vervielfältigungen obenan; denn sie gibt die Gegenstände in diplomatischer Treue und Genauigkeit. Besonders den geschmackvollen Leistungen des Herrn Macpherson gebührt unbedingtes Lob, indem die von ihm hergestellten Photographien vor allen anderen die vorzüglichsten sind.

Nehmen wir Abschied von dem Kunstleben in der ewigen Stadt, das in seinem Wesen so wenig innig mit ihr verwachsen ist. Was kettet so viele Künstler an Rom, die doch etwas ganz anderes aufsuchen und verfolgen, als was Rom reich und beneidenswerth macht? Roms Natur und Roms historischer Charakter, wie selten sucht sie

*) Der reiche Koch'sche Nachlaß befindet sich im Besitz des Malers Wittmer und dürfte geeignet sein, die Sammlungen der Handzeichnungen in angemessener Weise zu bereichern, da der Besitzer zu mäßigen Preisen die Blätter abläßt.

Jemand in ihrer tiefsten Innerlichkeit auf, und durch das Verständniß dieser Innerlichkeit allein, gelangen doch erst die Formen der Natur und die Begebenheiten der Geschichte zu Bedeutung und Wahrheit. Und wie steht es erst mit der gegenseitigen Anregung durch Umgang und Verkehr? Die Gemeinsamkeit ist heut zu Tage allerdings nicht vorherrschend unter den Menschen, da wo man sie am ersten vermuthen sollte, nämlich unter den gleichen Interessen und Bedingungen des Daseins, vermißt man sie am meisten, woraus sich allerdings gar leicht darlegt, worauf diese kalten Absonderungen beruhen. Rom in seinem Reichthum spendet Nahrung genug, um die menschliche Natur in allen ihren Bedürfnissen zu befriedigen, und zugleich durch die vielfachsten Berührungspunkte in Gemeinschaft des geistigen Lebens zu erhalten. Und dennoch, wie kläglich sieht es mit der Gemeinsamkeit aus. Man sagt, die Deutschen verlieren in der Fremde ihren offenen geraden Charakter, und dies muß man wahrlich bedenken, um die unfruchtbare Isolirung der Einzelnen zu begreifen. Ein Theil der Künstler hat zwar durch Gründung eines Künstlervereins die Berührungspunkte zu vermehren gesucht; allein so löblich diese Absicht dasteht, ein erfreuliches Bild anregenden Austausches gibt dieses Institut nicht. Es mangelt nun einmal die frische, anregende, neidlose Gemeinsamkeit, die doch allein im Stande ist, alle Kräfte der menschlichen Natur zu entwickeln.

Dr. Ernst Aus'm Weerth.

Drei bisher unbekannte Gemälde des Jan van Eyck.

Von **G. F. Waagen.**

1.

In der reichen und interessanten Gemäldeausstellung, welche der Verein für christliche Kunst in Cöln im vorigen Sommer dort veranstaltet hatte, war ich nicht wenig überrascht, unter Nr. 115 (Besitzthum des Kaufmanns Hrn. Philipp Engels) ein männliches Bildniß zu finden, in welchem ich auf den ersten Blick ein Werk des Jan van Eyck erkannte. Als ich diese Wahrnehmung dem Besitzer brieflich mittheilte und um nähere Auskunft über die Herkunft desselben bat, erhielt ich zu meiner Genugthuung die Antwort, daß sein Vater das Bild in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts von einem Kunsthändler aus Gent um einen namhaften Preis unter dem Namen des Jan van Eyck gekauft habe, wofür es seitdem auch bereits von anderen Personen gehalten worden sei. Zugleich sagt Hr. Engels, daß er das Bild ohne Angabe eines Meisters auf jene Ausstellung gegeben und der Name des Q. Messys, den es dort trug, nicht von ihm herrühre.

Das etwa 1 F. 6 Z. hohe, 1 F. 3 Z. breite Bild stellt einen schon etwas ältlichen Mann dar. Auf dem braunen Haar trägt er eine Pelzmütze, über einem rothen, nur am Halse hervorsehenden Rock ein grünes, mit braunem Pelzwerk verbrämtes Kleid. Ein Antoniuskreuz, woran ein Glöckchen hängt, welches er an einer stählernen Kette um den Hals trägt, scheint anzudeuten, daß er zu einer den Namen Antonius des Einsiedlers tragenden, geistlichen Brüderschaft gehört hat. In der Rechten, an deren Goldfinger ein Ring mit zwei Steinen, hält er eine Nelke. Der Grund ist dunkel. In der gewaltigen Energie und Lebendigkeit der Auffassung, in der wahrhaft plastischen Modellirung, namentlich des etwas geöffneten Mundes und der Ohren, in der Art des Impastos, dem warmbräunlichen Ton, endlich in der Pinselführung in allen Theilen, ganz besonders in der Pelzmütze, stimmt dieses treffliche Bild in so schlagender Weise mit dem Bildniß des Judocus Vyts auf dem Flügel des Genter Altars im Museum zu Berlin, so wie mit dem des Canonicus van der Paele auf dem Bilde in der Akademie in Brügge überein, daß für Niemanden, welcher jene nur einigermaßen gegenwärtig hat, über den Urheber ein Zweifel herrschen kann. Nach den etwas zu kleinen und minder ausgebildeten Händen dürfte indeß dieses Bildniß um etwas früher fallen, als jene, von denen das erste 1432, das zweite 1436 ausgeführt worden ist.

2.

In der Sammlung des Lord Heytesbury, auf dessen Landsitz gleiches Namens in Wiltshire, befindet sich ein 8 Z. hohes, 6 Z. breites Bildchen, welches der Lord unter dem Namen A. Dürer von einem Arzt in Lissabon gekauft hat. Dasselbe stellt eine felsigte Landschaft mit dem heiligen Franciscus dar, welcher die Wundenmaale empfängt. Der Heilige, von ernsten und feinen, aber durchaus portraitartigen Zügen, kniet vor einem großen Stein in der Mitte des Vorgrundes, über dem ihm das geflügelte Crucifix erscheint, welches hier indeß nicht, wie gewöhnlich, sechs, sondern nur vier Flügel hat. Vor dem Heiligen der hockende Laienbruder, in dunkler Kutte, das Gesicht mit den Händen bedeckend. Im Mittelgrunde ein Wasser, worauf ein Kahn, im Hintergrunde Schneeberge. Das Figürliche in dieser Oelminiatur, von der erdenklich feinsten Ausführung, stimmt in Behandlung und Ton durchaus mit dem Engel Michael auf dem wunderschönen Altärchen des Jan van Eyck in Dresden, welcher allein noch den alten, warmen Ton hat, überein. Für das Landschaftliche gilt dasselbe im Vergleich mit den landschaftlichen Hintergründen auf den Flügeln des Genter Altars zu Berlin. Die Vermuthung liegt daher sehr nahe, daß J. v. Eyck dieses Bildchen während seines Aufenthalts in Lissabon im J. 1429 ausgeführt hat. Die Erhaltung ist trefflich, denn der warmbräunliche, satte und tiefe Ton ist nirgend unterbrochen.

3.

In der Sammlung des Herzogs von Newcastle auf dessen Landsitz Clumberpark in Nottinghamshire befindet sich ein unbenanntes, etwa 1 F. 6 Z. hohes, 1 F. breites Bild, welches ich ebenfalls für ein Werk des J. v. Eyck halte. In der Mitte erblickt man die stehende Maria in einem Purpurmantel, welche das am unteren Theil mit einem Tuche bedeckte Kind hält. Von drei Engeln zu den Seiten reicht einer von freundlichem Ausdruck eine Nelke zu ihm empor, während ein anderer auf der Laute spielt. Auf zwei Säulen zu den Seiten eines Bogens, der die Maria einfaßt, zwei als Steinbilder dargestellte Engel, welche ein Blumengehänge halten. Durch den Bogen sieht man in eine Landschaft und in das Innere einer Kirche hinein, an derem Portal zwei Propheten als steinerne Standbilder in Nischen, inwendig ein Teppich von Rosa mit Gold von seltenster Feinheit. Die Durchführung ist in allen Theilen höchst meisterlich, der Ton der Fleischtheile warmbräunlich, die Erhaltung gut.

Kunstliteratur.

Afbildninger fra det Kongelige Museum for Nordiske Oldsager i Kjöbenhavn. Ordnede og forklarede af J. J. A. Worsaae. Tegnede og raderede af Magnus Petersen. — Kjöbenhavn; Rittendorff & Aagaards Forlag. 1854.

(Schluß.)

Eine bedeutende Rolle spielen die verschiedenen Arten des Haarschmuckes, diadem-, kron- und ringartig gestaltete Reifen, meistens von etwas kolossalen Formen, so daß man das mächtige, wallende Haar unter ihnen zu errathen glaubt, welches zusammenzuhalten mit ihr Hauptzweck gewesen zu sein scheint. Nicht ganz denselben Eindruck machen die Kämme, welche selbst im Verhältniß zu den unsrigen, vielmehr aber noch gegen die gewaltigen Kämme des spätern

Mittelalters klein erscheinen. An die Kopfringe reihen sich die Halsringe und die verschiedenen Arten des Brustschmuckes, zum Theil halbmondförmige Scheiben, zum Theil bereits jene noch später zu besonderer Ausbildung kommenden Brustspangen, wie wir sie in den „Abbildungen von Mainzer Alterthümern" Hft. III, weitläufiger beschrieben finden; ferner Haar- und Brustnadeln, Knöpfe von Bronze und Bein-, Arm- und Fingerringe von Bronze und Gold, besonders jene spiralförmigen, von denen man gelegentlich Stücke abschlug, um sie als Münze zu gebrauchen. Einen etwas unbehaglichen Eindruck machen zwei gewaltige breite Reifen, die als Arm- oder Beinringe werden gedient haben.

Auch mannigfache kleinere Geräthschaften von Bronze, die sich erhalten haben, finden wir abgebildet: Nadeln, mit einer Spalte statt des Oehres in der Mitte, Pfriemen, Pincetten, Zangen — eine solche mit einem Instrumente wie ein Ohrlöffel an einem Ringe vereinigt — sämmtlich mit eigenthümlichem Schmucke versehen. Den Schluß dieser Abtheilung bilden ebenfalls Gefäße verschiedener Art, Schalen, Töpfe, Urnen u. a., straffer zwar in ihrer äußeren Erscheinung, doch nach demselben oben berührten Prinzipe gebaut.

Fast sämmtliche angeführte Gegenstände sind, wie gesagt, auf mannigfache Art mit Verzierungen versehen, die entweder reliefartig aufliegen, oder häufiger noch eingravirt sind. Sämmtliche Verzierungen sind aber in dem Style gehalten, welchem wir bei uns auch im christlichen Mittelalter wieder begegnen und den wir als den romanischen oder byzantinischen zu bezeichnen pflegen, der aber, wie sich hier deutlich zeigt, seinem Ursprunge und seinem Hauptinhalte nach rein germanisch ist. Die Grundformen, welche in dieser Art von Ornamentik vorkommen, sind die einfachsten, von denen am Ende jede Verzierungskunst ausgehen muß: Kreis, Spirale, Wellenlinie u. s. w., daher wir hier auch manchem Motive begegnen, welches in den entferntesten Gebieten fremder Kunstübung, z. B. der amerikanischen, der indischen u. a. sich wiederfindet. Sonst sind die vorkommenden Figuren durchaus dem Anschauungskreise entnommen, welcher den altgermanischen Völkern aufgethan war. Wir finden da das Flechtwerk, mit dem sie ihre Höfe umzäunten, die Riemenverschlingungen, welche sie beim Lederwerk ihrer Kleidungsstücke oder Waffen anwenden mußten u. s. w. Auf ein Paar Sägeblättern finden sich die altnordischen Schiffe als Verzierung eingravirt. Auch Thier- und Menschengestalten treten bereits auf, die bald zu jenen phantastischen Ungeheuern sich ausbilden, welche bis in's 14. und 15. Jahrhundert ihr Wesen treiben, und die ihrem Hauptstoffe nach Nichts sind, als jene Drachen und Lindwürmer, die auch in der mittelalterlichen Poesie eine so bedeutende Rolle spielen, und mit denen die symbolischen Figuren der christlichen Lehre sich erst allmälig verbinden. Von specifisch griechischen und römischen oder byzantinischen Elementen ist aber in dieser Periode noch keine Spur zu entdecken. Diese treten erst auf im folgenden, dem Eisenzeitalter, in dem man deutlich wahrnimmt, wie der heidnisch germanischen Welt von außenher ein fremdartiger, doch nicht ungünstig wirkender Anstoß gegeben wird.

Die erste Abtheilung für das Eisenzeitalter enthält auf 20 Seiten 93 Abbildungen. Zunächst noch einige Bronzegefäße, deren mehr gestreckte Gestalt und akanthusblattartig verzierte Henkelansätze jedoch deutlich zu erkennen geben, daß sie diesem und nicht mehr dem vorigen Zeitraume angehören. Zum Ueberflusse finden sich sogar Bruchstücke von Bronzegefäßen mit römischem Fabrikstempel. — Die Form der Gefäße wird mannigfaltiger; die Hausgeräthschaften, namentlich die Trinkgeschirre, nehmen neben den Waffen einen bedeutenderen Raum ein. Zu dem erst nach und nach vorherrschend werdenden Eisen gesellt sich auch das früher nicht vorkommende Silber und Glas. Auch Holzgefäße mit Metallbeschlag haben sich aus dieser Zeit erhalten. Von Silber sind ein Paar Becher abgebildet — der eine mit Goldbelegung — welche auf's Auffallendste an ähnliche erinnern, die wir unter Ausgrabungen aus Herculanum und Pompeji gesehen. Die Verzierungen einiger Glasbecher tragen aber zu deutlich den altgermanischen Charakter, als daß wir nicht glauben sollten, daß sie im Lande selbst gefertigt worden. Allmälig werden auch die Runeninschriften häufiger, die über Abstammung keinen Zweifel lassen. — Das Eisen findet sich zunächst bei den Schneidewerkzeugen angewendet, deren sonstige Zuthaten, wie Handgriffe, Scheidebeschläge u. s. w. noch aus Bronze oder Messing bestehen. Die größere Schärfe, welche man dem neuangewandten Metall zu geben wußte, veränderte sogleich auch die Form der Werkzeuge, welche man daraus fertigte. Schwerter, Dolche, Messer u. s. w. erscheinen von nun an mit grader Schneide, im Anfange breit und kurz, später lang und schmal. Die vorhin erwähnten Brustspangen haben jetzt den Höhepunkt ihrer eigenthümlichen Ausbildung erreicht und die auf ihnen angewandte Ornamentik sich in größtem Reichthume entfaltet, ohne den reinen Charakter ihres Ursprungs zu verlieren, oder über den durch ihre Grundformen gewährten Bereich hinauszugehen. Die Gestalt der Fingerringe nähert sich bereits der modernen; die wuchtigen Arm- und Haarringe aber erhalten sich in altem Charakter.

Die zweite Abtheilung für das Eisenzeitalter — 71 Abbildungen auf 18 Seiten — bringt zunächst Alterthümer, wie sie erwiesen nicht dem Norden angehören, aber aus fremden Ländern von den weitfahrenden Normännern dahingebracht wurden. Da haben wir einen goldenen Brustschmuck, mit byzantinischen Münzen vom 5. und 6. Jahrhundert behangen; ebenso eine Nachahmung von Münzen des Kaisers Constans und andere Goldbracteaten, welche zum Zwecke des Umhängens mit einem Oehre versehen sind. Die einheimischen Sachen sind mit einem Schmucke beladen, der bereits in einer Ausartung begriffen ist. Das früher vorherrschende symmetrische Prinzip weicht dem phantastischen. Die einfachen Kreis- und Spirallinien verwirren sich in's Unlösbare; das Flecht- und Riemenwerk beginnt lebendig zu werden und Pflanzen und Körpertheile zu treiben. Bänder enden in Fisch- und Drachenköpfen; Blätter bekommen Füße und Hände und kriechen umher oder greifen einander. Oft weiß der Künstler nicht, ob er die Pflanzen- oder Thierform soll vorherrschen lassen und aus beiden geht ein ganz verkrüppeltes Wesen hervor. — Die eigentlichen Kunstdenkmäler, Nachbildungen von Menschen und Thieren, die, selbständig für sich gebildet, keinen weiteren Zweck verrathen, scheinen jetzt erst ihren Anfang zu nehmen. Hinter den meisten dieser Figürchen wird aber wohl noch eine Absicht verborgen gewesen sein, die über ihre bloße Existenz hinausging, uns jedoch verloren ist. Sie haben fast alle ein etwas schreckbares Ansehen und eine eigentliche Bilderfreude ihrer Verfertiger verrathen sie noch nicht.

Die Abbildungen aus dem christlichen Mittelalter geben zwar bei weitem nicht so reiche Belege, wie wir sie in unsern Werken zu finden gewohnt sind. — Die erste Abtheilung enthält auf 24 Seiten 43, die zweite auf 15 Seiten 28 Abbildungen —, nichtsdestoweniger ist das Gegebene außerordentlich vielsagend und, den Denkmälern aus südlicheren Ländern gegenübergestellt, ein bedeutsames Licht auf diese werfend. Im Allgemeinen bemerken wir, daß das uralte, rein germanische Element im Norden viel tiefere Wurzel geschlagen und sich weit länger gehalten hat, als dies bei uns der Fall war. Wir sehen hier Denkmäler aus späterer Zeit, an denen Motive, welche wir als rein byzantinisch charakterisiren würden, mit solchen vereint auftreten, die bereits in die Verfallzeit des Gothischen gehören. Dieses ist, so wenig wie im hohen Süden, im tiefen Norden zur reinen Entfaltung gekommen. — In der ersten Abtheilung ist zuvörderst eine äußerst merkwürdige hölzerne Kirchenthür aus Island abgebildet, mit zwei großen ausgeschnitzten Reliefbildern in Medaillonform. Das obere enthält in zwei Abtheilungen Scenen

aus einer Heldensage: einen Ritter zu Pferde im Kampfe mit Löwen und Lindwürmern; das untere eine seltsame Verschlingung von vier geflügelten Schlangen, die sich in den Schweif beißen. Eine Reihe von Cruzifixen ist mehr im Charakter jener Kunstweise gehalten, die bei uns der gothischen vorhergeht und in Bezug auf die starren manierirten Formen der dargestellten Figuren mit größerem Rechte als die byzantinische bezeichnet wird. Dasselbe gilt von einem emaillirten Büchereinbande und einigen Reliquienbehältern, an welchen letzteren jedoch hie und da auch das phantastische germanische Element seinen Platz behauptet. Dasselbe tritt wiederum völlig hervor bei einem Bischofsstabe von Bein, an welchem in der Mitte des umgebogenen Endes die Stelle der sonst gebräuchlichen heiligen Darstellung ein Drachenkopf und ein Riemenknoten einnimmt; ferner bei den Verzierungen eines Kästchens von Wallroßzahn, eines hölzernen Stuhles aus Island, eines hölzernen, eisenbeschlagenen Schildes u. s. w. Sonst sind noch abgebildet verschiedene kirchliche Geräthe, Zeugmuster von König Knuds Heiligenschrein, Siegel, Grabsteine, Hausgeräthe, Schach- und Damenbrettsteine und einige Waffen. — Die zweite Abtheilung enthält Denkmäler des späteren Mittelalters, vorzugsweise Schutz-, Angriffs- und Paradewaffen, Trinkhörner, einen Reliquienschrein mit kunstvollem Eisenbeschlag, andere kirchliche und häusliche Geräthe u. a., was wir auch in unseren Museen zu sehen gewohnt sind.

A. von Eye.

Zeitung.

rt. **Breslau,** Febr. Der schlesische Kunstverein hatte an Menzel in Berlin vor längerer Zeit schon den Auftrag zu einem historischen Bilde, dessen Vorwurf aus der schlesischen Geschichte sei, wobei aber sonst in der Wahl keine weitere Gränze gestellt war, ertheilt. Der Künstler, der den Auftrag angenommen, hat sich nun dafür entschieden, die Huldigung der schlesischen Stände im Breslauischen Fürstensaale vor König Friedrich dem Großen (1741) zum Gegenstand zu wählen. — Die vom schles. Kunstverein im Ständehause zu Breslau aus vielen bisher zerstreuten älteren Gemälden vereinigte Galerie ist von Sr. Maj. dem Könige bei Höchstdessen Besuche Schlesiens im vorigen Herbst in Augenschein genommen worden; das Unternehmen an sich, so wie die Art seiner Ausführung, erhielten die höchste Billigung, und der König erfreute den Verein, dessen Protektorat schon seit 20 Jahren Ihre Maj. die Königin führt, dadurch, daß auch Er sich nunmehr mit fünf Aktien an demselben betheiligte.

: **Bremen,** im Januar. Da der diesmalige Winter mit keiner großen Ausstellung für uns schließen, also seine kleinen sonntäglichen Ausstellungen noch den ersten Frühlingsmonaten übergeben wird, so ziehe ich es vor, Ihnen schon jetzt einige kurze Andeutungen über das zu machen, was er uns in seiner ersten Hälfte, bis zum Beginn d. M., an hervorragenden Leistungen der heutigen Malerei gebracht hat. Doch zuvor einige Zeilen über das zweite der beiden von unserm Landsmanne Karl Steinhäuser in Rom der hiesigen Kunsthalle gemachten Geschenke *), ich meine das Modell des Goethe-Denkmals zu Weimar.

Zwar sollte bei allem von Menschenhänden Geschaffenen jenes Sprichwort, welches ein mildes Urtheil über einen geschenkten Liebling Poseidon's empfiehlt, billigerweise noch viel mehr seine Anwendung finden, als bei einem Geschöpfe der Natur, aber die Kritik, der es ja nur darum zu thun ist, zu einem richtigen Urtheil über den Werth oder Unwerth menschlicher Leistungen zu gelangen, hat sich lediglich um die Existenz dieser Leistungen und um ihren Urheber, nicht um den Besitzer und die Art der Erwerbung zu kümmern. Sie erkennt also ebenso wenig jenes Sprichwort als das non quis sed quid vollkommen an. Fragt sie also nach dem künstlerischen Werthe des in Rede stehenden Modells, so ergiebt es sich, daß hier eine, dem eigenthümlichen Genius des Künstlers nicht adäquate Aufgabe gestellt war, deren unbefriedigende Lösung eben nur in diesem Widerspruche zwischen der darzustellenden Idee und dem gewohnten Kreise künstlerischer Schöpfungen Steinhäuser's *) zu suchen ist. Zu einem Werke, das ganz im Charakter der Erhabenheit und Großartigkeit eines Phidias aufzufassen und auszuführen war, eignet sich das in kleinen Genrestatuen und einzelnen Gruppen mit der höchsten Lieblichkeit und Zartheit der Empfindung sich äußernde Schöpfungstalent des Künstlers keineswegs; und so fehlt es auch der ganzen colossalen Erscheinung des thronendsitzenden Dichterfürsten mit Einem Worte gesagt an der künstlerischen Freiheit der Conception, an Freiheit der Haltung und Bewegung, demnach auch am rechten geistigen Leben. Manches Einzelne ist, als solches betrachtet, technisch fast vollkommen; der Kopf erinnert in Bildung und Ausdruck sehr an den König der Götter, aber nicht der Dichter, eben deshalb entbehrt er auch jenes erhabene, ich möchte fast sagen königlich poetische Element, das ich im Ausdruck des Dichterfürsten als das Beherrschende und daher auch nothwendig Vorwiegende bezeichnen möchte. Die Haltung der Beine, besonders der Schenkel, ist unschön; vor allem Andren aber die dazwischen gestellte Psyche, welche im Begriff ist, in die Saiten der von dem linken Schenkel des Dichters gestützten und von dessen linker Hand gehaltenen Lyra zu greifen.

Außerdem sahen wir von Steinhäuser eine für hiesigen Privatbesitz bestimmte Marmorgruppe der knieenden lebensgroßen Genovefa, mit ihrem neben ihr stehenden Knäblein und der hinter ihr liegenden Hirschkuh, ein Stoff, den der Künstler mit sichtbarer Liebe und Wärme zur Darstellung gebracht hat. Wie viel angemessener seinem Talente, als das Goethe-Monument in kolossalem Maßstabe! Tiefes Leiden spricht sich zwar in Stellung und Ausdruck der Mutter aus, aber Unschuld und Lieblichkeit ist es zugleich, wovon sie und ihr Knabe erfüllt sind. Dabei ist die ganze Haltung der Hauptfigur leicht und ungezwungen, die unverhüllten Körpertheile sind weich wie von Fleisch und Blut. Das Einzige, was compositionell weniger befriedigt, ist die hinter der Mutter sich förmlich im Halbkreis um sie herum schmiegende Hirschkuh. Nicht, als ob ich in das Urtheil derer einstimmte, welche die mit Menschen zusammengruppirten Thiere nach ihrer natürlichen Größe messen und die Hirschkuh daher zu klein finden, sondern weil die Krümmung des ganzen Thierkörpers unnatürlich und unschön ist, und weil er in dieser Weise zu sehr als bloßes Attribut erscheint, das, die Gruppe von vorn betrachtet, kaum sichtbar ist, dagegen zu wenig als ein für die dargestellte Situation nothwendiger Bestandtheil. **) (Forts. folgt.)

*) Das erste, nämlich das Modell des Birdschen Grabmonumentes in Philadelphia, beschrieb ich Ihnen in Nr. 29 des vorigen Jahrganges.

*) Wir glauben unsern geehrten Berichterstatter darauf aufmerksam machen zu müssen, daß die Idee und Conception dieser Arbeit keineswegs von Steinhäuser herrührt, sondern daß er sich mit hingebender Sorgfalt bestrebt hat, einen Entwurf der Freifrau Bettina von Arnim bis ins Einzelnste getreu auszuführen. Ueber die Arbeit selbst gab Emil Braun in Rom bereits im Jahrgang 1851 Seite 49 ein freilich von dem Obigen sehr abweichendes Urtheil ab.
D. Red.

**) Es ist aber bei Skulpturfiguren durchaus gebräuchlich, und auch hier ohne Zweifel Absicht des Künstlers, durch, gewöhnlich in kleinerem Maßstabe hinzugefügte Attribute dem Bildwerke ein erklärendes Zeichen, gleichsam eine Unterschrift zu geben.
D. Red.

(Dieser Nummer ist Nr. 4 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 9. **Donnerstag, den 1. März.** **1855.**

Inhalt: Der Bauplatz für die Votivkirche in Wien. — Milton, seinen Töchtern das Gedicht vom verlornen Paradiese diktirend. Oelgemälde von Julius Schrader. F. E. — Die Restauration des Tuskischen Tempels. G. Semper. (Hierzu eine artistische Beilage.) — **Zeitung.** Berlin. Rheine. Darmstadt. München. Zürich. Bremen. Amsterdam. — **Kunstvereine.** Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst. — Berichtigung. — Briefwechsel.

Der Bauplatz für die Votivkirche in Wien.

Je großartiger — je fürstlicher, wie Joh. Georg Müller sagen würde — Gelegenheiten sind, welche umfangreiche und hervorragende Werke der Kunst hervorrufen, in desto weitern Kreisen werden sie natürlich Gegenstand des allgemeinen Interesses. So ist Deutschland längst gewohnt geworden, auf das Ludwig'sche Zeitalter in München wie auf eine dem Gesammtvaterlande angehörige Blüthezeit stolz zu sein. Die österreichischen Kunstbestrebungen beginnen eine allgemeinere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Insbesondere dürfte jetzt der Bau der Votivkirche mit im Vordergrunde stehen. Wir unsererseits haben nicht zu den Letzten gehört, welche diesen Bau als eine Angelegenheit der deutschen Kunst betrachteten. Möge es daher uns, die wir den Fortgang dieses Unternehmens mit aufmerksamem und theilnehmendem Auge beobachten, erlaubt sein, uns heute über den gewählten Bauplatz, als über den Gegenstand der Tagesordnung in dieser Sache, auszusprechen.

Die Stadt Wien ist bekanntlich, mit Ausnahme der Donauseite, an ihren äußersten Grenzen mit einem Linienwalle umgeben. Der Bauplatz, der — wie wir vernehmen — für die Votivkirche bestimmt ist, liegt am äußersten Ende der sogenannten Belvederelinie an einem Orte, der rings umher nur von Gärten (dem botanischen, dem Belvedere- und Schwarzenberg-Garten) umschlossen wird. Der Punkt ist ein ziemlich erhöhter, die ganze Gegend beherrschender. In der nächsten Nachbarschaft würde sich nur eine Reihe größerer Gebäude befinden, nämlich das Arsenal, der Raaber und Gloggnitzer Bahnhof vor dem Linienwalle, und innerhalb der Linie vorerst das Belvedere.

Gegen diesen Bauplatz haben sich, wie wir hören, alle Behörden ausgesprochen. Unseres Wissens wurde er nur deshalb beliebt, weil der Grund Eigenthum der kaiserlichen Familie ist. Hören wir, welche Einwände man gegen ihn geltend gemacht hat.

Zunächst fürchtet man, und wie uns bedünken will nicht mit Unrecht, daß ein gothischer Bau — in diesem Style soll bekanntlich die Votivkirche errichtet werden —, umgeben von den massenhaften Eisenbahnbauten, dem kolossalen modernen Arsenal, dem Belvedereschloß, einem Prachtwerke aus der Zeit Eugens von Savoyen, eine schlechte Figur machen wird. Ohne Zweifel muß hier eine störende Disharmonie entstehen; die Gothik hat etwas so Exklusives, daß nur in geistesverwandten Umgebungen ein in diesem Styl ausgeführter Bau zur vollen Wirkung kommt, jedenfalls aber durch die Nähe massenhafter, mehr dem Horizontalprinzip folgender Werke in seinem Charakter, seiner Erscheinung beeinträchtigt wird.

Aber wir gehen noch einen Schritt weiter! Hat denn Wien einen solchen Reichthum an Prachtbauten, daß es gleichgültig sein kann, ob durch ungeschickte Bauanlagen die Wirkung der vorhandenen verkümmert, ja aufgehoben wird? Mit Vergnügen erinnern wir uns des Belvedereschlosses; wie er jetzt daliegt in seiner Isolirung ist dieser Rokokobau sehr ansprechend, und, was wir besonders zu beachten bitten, er begränzt recht schön den Horizont. Wir brauchen wohl kaum zu fragen, wie das werden wird, wenn ihm der gothische Bau dicht an den Leib rückt! Das Auge wird so entgegengesetzte Wirkungen nicht zu vereinigen wissen; es wird sich verletzt abwenden; die beiden Bauten werden einander gegenseitig gleichsam negiren.

Oder möchte man etwa ein neues Beispiel jener Geschmackssünden liefern, an denen unsere Zeit nur schon zu reich ist? Wo hier ein griechischer Portikus, dort ein römischer Pilasterbau, und dicht daneben wieder eine schlanke gothische Kirche sich *erhebt*, *so* daß man dem Auge zumuthet, sich mit dem Verschiedenartig*sten* zu gleicher Zeit zu befreunden, und den ohnehin schwachen Blick für architektonische Schönheit immer mehr abstumpft? Wir können das kaum glauben.

Die Gegend des Bauplatzes liegt ziemlich hoch, ist von allen Seiten den heftigsten Windströmungen ausgesetzt. Es müßten also in dieser Beziehung besondere Vorkehrungen getroffen werden. Nun haben zwar auch die alten Meister sich nicht gescheut, an solchen Punkten, wenn es die Nothwendigkeit mit sich brachte, ihre Werke aufzuführen. Wer wird aber ohne Noth mit einem gothischen Prachtbau, in dessen Wesen es liegt, daß er mit seinen Thürmen und Fialen frei und luftig durchbrochen sich erhebe, gerade die ungünstigste, den Stürmen am meisten ausgesetzte Stelle aufsuchen?

Aber weiter! In der Nähe — kaum hundert Schritt entfernt, wie ein Blick auf den Plan uns sagt — liegen die Eisenbahnen, zu denen bald noch eine Verbindungsbahn zwischen Süd- und Nordbahn kommen dürfte. Zwischen diesen Bauten und der Kirche wird eine offene Fläche sein. Welcher einsichtsvolle Baumeister möchte nun eine Kirche dahin bauen, wo alle halbe Stunde, an Sonntagen fast ununterbrochen, das Pfeifen der Lokomotive, der Lärm der ankommenden und abfahrenden Züge mit dem Wagengerassel u. s. w. aufs Zudringlichste sich vernehmlich macht? Warum ohne Noth die Kirche mit ihrer Antipodin, dem modernen Eisenbahn- und Industriewesen, in störendste Verbindung bringen?

Endlich wird man eine Votivkirche doch nicht etwa für die Neugier der Reisenden, der fremden und heimischen Kunstfreunde, sondern wohl auch für die praktischen Zwecke des Gottesdienstes bauen wollen? Wer soll aber diese Kirche besuchen? In nächster Nähe liegen keine Wohnhäuser. Im Arsenal ist eine Kirche, im Belvedere eine Kapelle, am Rennwege ebenfalls eine Kirche. In die Votivkirche wird also, mit Ausnahme etwa der kunstliebenden Fremden, Niemand gehen, da andere Kirchen überall näher liegen.

Und nun zu guter Letzt fragen wir, was es denn heißen soll, daß man eine Votiv-, eine Denkmalskirche im eigentlichsten Sinne des Wortes an die äußersten Vorstädte verweisen will? Das scheint uns doch auch nicht schicklich und der Bedeutung angemessen.

Wir haben einen positiven Vorschlag zu machen. Unseres Bedünkens wäre es das Natürlichste, den Kirchenbau mit der Stadterweiterung in Verbindung zu bringen. Diese ist unerläßlich, eine Kirche dort wird eine Nothwendigkeit werden. Warum nicht Bedürfnisse befriedigen, die so dringend sind? Architekt Professor L. Förster hat einen trefflichen Stadterweiterungsplan vorgeschlagen, der für die Votivkirche Raum genug bietet.

Allerdings wissen wir wohl, daß die Civilbau-Büreaukraten diesem Plan alle erdenklichen Hindernisse in den Weg gelegt haben. Auch die militairischen Ingenieure haben aus nahe liegenden Gründen sich der Stadterweiterung bemächtigen wollen. Aber warum nicht einen großen, mit künstlerischem Geiste entworfenen Plan aufnehmen, der von allen Einsichtigen gebilligt, für Kunstbauten aller Art Raum schaffen, der Kaiserstadt eine neue Schönheit geben würde? Scheut man doch in Oesterreich sonst nicht vor großen Planen zurück!

Wir möchten uns den Vorschlag erlauben, daß eine Kommission sachkundiger Männer erwählt werde, die diese Frage unbefangen prüfe und begutachte. Ohnehin werden die Projekte in diesem besondern Falle durch den Platz nicht beeinträchtigt. Ein guter Bau wird sich an der jetzt ebenfalls noch ganz unbebauten Stelle, die für die Stadterweiterung bestimmt ist, mindestens ebensogut ausnehmen, wie an der Gränze der Vorstadtlinie.

Möge man in Wien, bei der Wichtigkeit eines solchen künstlerischen Unternehmens, alle Rücksichten wohl in's Auge fassen! Ein verfehlter Bau ist kein auszumerzender Uebelstand; er ist ein in Stein gegründeter Vorwurf für Jahrhunderte.

Milton, seinen Töchtern das Gedicht vom verlornen Paradiese diktirend.

Oelgemälde von **Julius Schrader.**

Milton's Leben und seine Thätigkeit geben das Bild eines unerschütterlich an einer Ueberzeugung festhaltenden Mannes, den nicht der Wechsel der Staatsumwälzungen noch persönliches Ungemach auch nur im Geringsten zu beugen vermochte. Diese Größe und Sicherheit des Charakters ließ auch das wiederhergestellte Königthum, das er in eigenen Schriften heftig bekämpft hatte, und das dafür mehrere derselben zur Vernichtung durch Henkershand verurtheilte, an der Person des Dichters mit Achtung vorübergehen; er blieb ungekränkt und konnte sich wieder, da seine politische Mission erfüllt war, in ländlicher Zurückgezogenheit den Musen widmen, wie er als Jüngling vom Landhause des Vaters in Buckinghamshire aus die ersten Gesänge in die Welt geschickt hatte, ehe er selber auf ihrer Bühne erschien. „L'Allegro" (der Frohe) hieß sein erstes Gedicht, am „verlornen Paradiese" schrieb er, als er 1665, bereits 57 Jahre alt, vom Schauplatz der religiösen und politischen Kämpfe abtrat. Oder vielmehr er diktirte es; denn schon 1652, als er noch nach Cromwell's Tode seine „Musterrepublik" gegen die Anhänger des Königthums schleuderte, war er erblindet, und seine älteste Tochter, deren Geist auf die Wissenschaften gerichtet und durch den Unterricht und Verkehr mit dem Vater auch in die religiösen Fragen des Tages eingeweiht war, hatte dabei die Feder geführt. Bei den dichterischen Arbeiten aber, die nun begannen und wobei der blinde Dichter sich gern von allen drei Töchtern umgeben wußte, fiel das Schreiben der jüngsten zu, da die Erfahrenheit der ältesten in den alten Schriften und Classikern ihre Beihülfe zum Nachschlagen wirksamer machte, und während sie so das Feuer auf dem Gedankenheerd wach zu halten hatte, gab die musikalische Begabung der mittleren Tochter der poetischen Stimmung durch ihr Citherspiel in den Pausen der Reverie neue Nahrung und erhielt sie in der angenehmen Vibration, welche dem Worte rhythmische Bewegung verleiht und den Ausdruck mit sinnigem Wohllaut erfüllt.

An diese Werkstatt eines dichterischen Geistes führt uns Schrader. Der Schauplatz ist vor dem mit der blauen Blüthe der Passionsblume umrankten Landhause des blinden Dichters. Links weg sieht man in den laubigen Garten und in die zwischen den Baumkronen verdämmernde Abendröthe. Die ganze Haltung und Färbung der Scenerie läßt es keinen Augenblick verkennen, daß wir uns auf dem feuchten Insellande befinden, dessen Natur uns Walter Scott so meisterhaft geschildert hat.

Milton sitzt auf einem Stuhle vor der Thür. Zu seiner Linken steht ein Tisch mit Büchern und Schreibmaterialien. Er ist in die Tracht seiner Zeit gekleidet; der Unterkörper ist bis an's Knie in einen Mantel gehüllt. Unmittelbar vor ihm steht die jüngste Tochter mit dem Schreibheft in der Hand und die weitere Ausprägung des Gedankens erwartend, der gerade den begeisterten Vater beschäftigt. Er ist bis zum 11ten Buche gekommen, wo der Sohn Gottes seinem Vater die Gebete der gefallenen aber reumüthigen ersten Menschen darbringt. Gott nimmt ihr Gebet an, erklärt aber, daß sie nicht länger im Paradiese wohnen dürften. Er sendet Michael mit einer Schaar Cherubim ab, um die Vertreibung zu vollziehen; doch soll er Adam durch die Offenbarung der Zukunftsbegebenheiten trösten. Michael erfüllt seinen Auftrag und führt, nachdem der erste Schmerz und die Wehklage des Menschenpaares über das ihnen angekündigte Verhängniß sich gemildert hat, den Adam auf einen hohen Berg, von wo er ihm die Gesichte der Zukunft zeigt. Nachdem er ihn den Tod in seiner gewaltsamen Gestalt beim Brudermord, dann aber als Folge von Krankheiten und Seuchen hat schauen lassen, ihm aber auch die dem naturgemäßen Gange vorausgehende Kümmerlichkeit des Alters geschildert und in unserm Ahnherrn den Entschluß erzeugt hat: den Tod nicht fliehen, noch die Verlängerung des Lebens wünschen zu wollen, spricht der Engel:

Liebe Du
Dein Leben nicht, noch haß' es! Lebe recht
Dein Leben lang! und überlaß dem Himmel,
Ob er ein fernes oder nahes Ziel
Für Deine Laufbahn Dir bestimmt hat. Jetzt
Bereite Dich auf eine and're Scene!
Er schaute hin und sah ein ebnes Land . . . .

An dieser Stelle weilen gerade die Gedanken des Dichters und die Tochter hat sie in den Worten des Urtextes:

> Nor love thy life nor hate, but what thou livest
> Live well, how long or short permit to Heaven,
> And now prepare thee for another sight;
> He look'd and saw a spacious plain . . . .

niedergeschrieben. Hinter ihr sitzt die älteste Schwester, umgeben mit pergamentnen Büchern. Sie lehnt das blonde Haupt leise gegen die Hand und scheint, in den Geist der Dichtung versunken, dem Nachdenken hingegeben, welches der didaktische Charakter derselben zu erwecken fähig ist. Wer Milton's Gedicht gelesen hat, weiß, daß bei dem Reichthum der Anspielungen auf antike Verhältnisse und Mythologie, so wie bei dem öfteren Zurückgehen auf den Wortlaut der heiligen Schrift, die Classiker, so wie die Bibel hier zum nothwendigen Apparat der dichterischen Thätigkeit gehörten. Hinter dem Stuhle aber lehnt die musikalische Tochter. In ihrer Seele scheint der rein poetische Charakter des Gedichts die Oberhand zu haben, denn sie hat einen mehr träumerischen Ausdruck. Die jüngste ist vorzugsweise voll Aufmerksamkeit auf den ihr zugewiesenen, mehr mechanischen Theil der Arbeit; sie sieht unbefangen drein und drückt eine liebevolle Bereitwilligkeit aus. So hat der Künstler in den drei anmuthigen Gesichtern der Helferinnen die verschiedene Geistesrichtung und das eigenthümliche Wesen einer jeden vortrefflich ausgedrückt; alle aber sind in dem Momente der augenblicklichen äußeren Arbeitsruhe, in der Spannung und der Erwartung desjenigen aufgefaßt, was der dichtende Genius weiter verkünden wird. Nur dieser redet also in diesem Augenblicke und es lenkt solche Anordnung des Künstlers den Blick mit Nothwendigkeit auf das Antlitz des blinden Dichters. Er ist geradezu aufgefaßt, wie er den poetischen Gedanken erzeugt, den die Umgebung erwartet. — Man muß eingestehen, daß der Maler sich hierdurch seine Aufgabe nicht leicht gemacht hat. Und doch sind wir ihm das Zeugniß schuldig, daß er sie auf ausgezeichnete Weise löste. Es kam hier darauf an, nicht bloß den Ausdruck der Blindheit auf dem Antlitze wiederzugeben, sondern auch die mit hoher Geistesarbeit beschäftigte Seele darauf abzuspiegeln, ohne daß dazu der wirksamste Spiegel derselben, das Auge, in Anwendung gebracht werden konnte. Wir hatten in der „Zeitung" in Nr. 7. an einem interessanten Beispiel Gelegenheit, auszusprechen, daß wir den Ausdruck der Blindheit in dem Antlitz allein wiederzugeben in der Skulptur für eine Unmöglichkeit halten. Es ist auch in der Malerei, wiewohl sie geeigneter ist, die Innerlichkeit wiederzugeben, immer noch eine sehr schwierige Sache. Aber Schrader hat sich von allen Seiten ihrer Lösung genähert und zwar mit dem entschiedensten Erfolge. Denn nicht bloß zeigt das halb nach oben gewandte Antlitz den Wiederschein der reichen Welt, welche Gedanke und Phantasie im Innern des begeisterten Mannes weben, dem aber die äußere Welt aufgehört hat, durch einen der edlen Sinne zugänglich zu sein, auch die Haltung, ja selbst die Bewegung der beim Sprechen ausgestreckten rechten Hand verrathen den Blinden. Daß Portraitähnlichkeit vorhanden, versteht sich bei einem so gewissenhaften Forscher, wie Schrader, von selber.

Wir sind daher auch geneigt, ihm in Bezug auf die drei Damen sehr Vieles zu glauben, haben aber doch unsere kleinen Zweifel. Wir sehen ab von dem Umstande, daß keine Familienähnlichkeit verräth, daß wir Schwestern vor uns haben, auch ist die älteste blond, die zweite von jenem sweet auburn, welches Goldsmith preist, und die dritte dunkel; aber Milton hat drei Frauen gehabt, und da erklärt sich das schon. Ob es nun in der Frisur liegt oder in der Tracht, oder endlich, wenn Beides richtig ist, im ganzen Habitus, kurz die Töchter machen einen mehr modernen Eindruck. Anziehend sind sie, das ist nicht zu läugnen: die älteste mit ihrem leichten Anflug von Blaustrumpfhaftigkeit, dann die träumerische Sängerin, die etwas Wildes, fast Zigeunerhaftes hat, endlich die Kleine, welche die Feder recht mit echt weiblicher Arm- und Handbewegung hält; sie selbst, die Schreiberin, ist noch das unbeschriebenste Blatt der drei Mädchengestalten; sie wird lieben, die älteste hat vielleicht schon geliebt und die zweite liebt.

Schrader's Technik ist brillant; in den Stoffen und den Objekten zeigt sich diejenige schlagende Realität der Darstellung, die man bei ihm zu finden gewohnt ist.

Das Bild geht zur großen Ausstellung nach Paris. Der Künstler hat vom Consul Wagener allhier den Auftrag für eine ähnliche Figurendarstellung aus der englischen Geschichte angenommen.

F. E.

Die Restauration des Tuskischen Tempels.

(Hierzu eine artistische Beilage.)

Daß unsere Gelehrten in der Auslegung des Vitruv nicht eben glücklich sind, zeigt auch Fr. Thiersch in seiner Abhandlung über das Erechtheum. Im sechsten Paragraphen der genannten Schrift kommt es ihm darauf an, die Stelle des Vitruv, die von dem Tuskanischen Tempel handelt, zu erläutern, obgleich er sich gern dieser Mühe überhoben sähe, nachdem seit drei Jahrhunderten so viele Archäologen, Architekten und Philologen sich an ihr betheiligt haben „und den Arbeiten von Vignola, Perrault, Milizia, Galiani, Joh. Polenus, Simon Stratiko u. anderen (ganz abgesehen von Rodi's Uebersetzung), die Bemühungen eines Aloys Hirt, von Stieglitz, Genelli, Leo v. Klenze und Ottfried Müller gefolgt sind, — die Sache demnach als erschöpft könnte betrachtet werden." Dem sei aber nicht so, wie er zeigen werde, da man allgemein und ohne es zu vermuthen, auf einen sehr verdorbenen Text gebaut habe; es handle sich darum, die Corruptelen desselben offen zu legen, demnächst aber zu versuchen, was sich an ihnen bessern, und auf dem festern Grunde mit mehr Sicherheit neben dem anführen läßt, was Scharfsinn und Sachkunde der früheren schon richtig bestimmt und geordnet hätte.

Nach dieser vielversprechenden Einleitung legt Thiersch sein kritisches Messer an den angeblich bis zur Unkenntlichkeit verdorbenen Text des Vitruv, und schneidet ihn in Stücke, die er mit eigenen zahlreichen und höchst willkürlichen Interpolationen wieder zusammennäht, — eine Arbeit, wofür Thiersch bei den Bauverständigen und, wie ich fürchte, auch selbst bei seinen philologischen Collegen wenig Dank einärnten wird.

Die aufmerksame Verfolgung der Thiersch'schen Interpretation dieser Stelle des Vitruv hat mir neue schlagende Beweise davon geliefert, wie sehr gerade die für praktisches Wissen gewichtigsten Stellen bei den Alten bisher mißverstanden wurden. So wie sich diese Beobachtung dem Architekten aufdrängt, ebenso wird sie ohne Zweifel der Geograph, der Astronom, der Arzt, der Naturforscher, kurz jeder in seinem Fache machen, so wie er vom praktischen Standpunkte aus ein prüfendes Auge auf dasjenige wirft, was die Gelehrten alter und neuer Zeit aus den Alten heraus und in sie hinein erklärt haben. Doch sind in unserem Falle die Philologen zu entschuldigen, da selbst Fachmänner, wie Perrault, Milizia und Klenze, und Kunstkenner, wie Hirt und O. Müller, den gerade in dieser Stelle in den wesentlichsten Punkten, worauf es ankommt, und die eben am meisten mißverstanden worden sind, durchaus klaren Sinn des Autors verfehlten und entstellt oder ganz und gar unrichtig wiedergaben.

Die Stelle findet sich im 7ten Capitel des 4ten Buches und ist überschrieben: De Tuscanis rationibus aedium sacrarum. Thiersch theilt sie in 10 Paragraphen, die er einzeln durchnimmt, — auf welcher Eintheilung ich ihm folgen will.

De Tuscanis rationibus aedium Sacrarum.

Deutsch: Von den Tuskanischen Verhältnissen der heiligen Tempelhäuser.

§. 1. Locus, in quo aedes constituentur, cum habuerit in longitudinem sex partes, una demta, reliquum quod erit, latitudini detur.

Deutsch: Der Bauplatz des Tempels werde seiner Länge nach in 6 Theile getheilt, und seine Breite betrage dasselbe Maaß, weniger einen Theil.

Diesen Paragraphen läßt Thiersch unverändert stehen; er fügt bei, daß demnach die Area einem gleichseitigen Quadrate sehr nahe kam, da das Verhältniß der Länge zur Breite sich wie 6 zu 5 verhalte. — Dies mag meinetwegen richtig sein, doch muß ich gleich hier eine sehr wichtige Bemerkung äußern, die Thiersch und den meisten anderen Auslegern der Stelle entgangen zu sein scheint, daß nämlich das rechtwinkelige Viereck, dessen Breite sich zur Länge verhält wie 5 zu 6, nicht die äußerste Grenze des vom Tempel eingenommenen Flächenraumes bildet, sondern die Axenlinie der Säulen und Mauern ist, welche den Tempel umschließen. Diese Annahme entspricht der guten Praxis beim Abstecken eines Terrains zum Behufe der Ausführung eines Bauwerkes, in welcher es Regel ist, zuerst die wichtigsten Axenlinien der Mauern und Säulenstellungen zu bestimmen. Die Tuskischen Augurn waren gute Geodeten und eben so tüchtige Baumeister; die Bestimmung dieser Axenlinien, sie hießen mit ihrem technischen Ausdrucke regiones (welcher Ausdruck ganz dem französischen „directrices“ entspricht), ging von der Bestimmung der Kreuzlinien aus, welche die beiden Hauptmittelaxen des heiligen Baues bildeten. Ebenso wie diese, wurden alle andern, zur Bestimmung des Planes erforderlichen Schnuren durch die Mitten der Theile gezogen, deren örtliches Verhältniß zu einander durch sie fixirt werden sollte.

Behält man dieses im Auge, so erklärt sich Vieles in dem Texte Vitruv's mit großer Leichtigkeit, was den Auslegern unnöthige Schwierigkeiten machte.

§. 2. Longitudo autem dividatur bipartito et quae pars erit interior, cellarum spatiis designetur, quae erit proxima fronti, columnarum dispositioni relinquatur.

Deutsch: Die Länge aber werde in zwei Hälften getheilt, der innere (hintere) Theil werde für die Räume der Zellen bestimmt, der vordere Theil aber, welcher der Façade zunächst liegt, bleibt für die Säulenstellung übrig.

„Die Theilungslinie geht demnach durch die Mitte; die hintere Hälfte wird den Zellen, die vordere den Säulen angewiesen“, sagt Thiersch; — allerdings, aber so, daß die 4te Theilungslinie in die Axe der Frontmauer der Zelle fällt und nicht, so wie Thiersch es annimmt, deren äußere Grenze bildet. (Siehe Fig. 1 nach Thiersch's und Fig. 2 nach meiner Auffassung.)

§. 3. Item latitudo dividatur in partes decem, ex his ternae partes dextra et sinistra cellis minoribus, si quae ibi alias futurae sint, dentur, reliquae quatuor mediae aedi attribuantur.

Deutsch: Ferner werde die Breite in 10 Theile getheilt, von denen drei zur Rechten und zur Linken für die kleineren Zellen zu rechnen sind, für den Fall, daß dergleichen erfordert werden; die übrigen 4 Theile sind für das mittlere Tempelhaus bestimmt.

Bei diesem Paragraphen habe ich mir eine ganz kleine Conjektur erlaubt, nämlich das Wort alae, das in den meisten Handschriften vorkommt, und für welches in andern das Wort aliae gefunden wird, in alias umzuändern, welches einen sehr runden Sinn giebt. Nicht immer waren Nebenzellen erforderlich, und in diesem Falle wurde die ganze hintere Hälfte von der einzigen aedes eingenommen. (Siehe Fig. 3, welche einen Tempel zu Pompeji darstellt, der ganz dem Vitruvischen Plane entspricht, ausgenommen, daß die Cella etwas mehr Tiefe hat.)

Wem diese Conjektur nicht gefällt, der kann auch mit Beibehaltung der alae sich befriedigen, vorausgesetzt, daß er die Theilungslinien, wie er muß, als Axenlinien betrachtet. Denn dann ergiebt sich für die alae, zu den Seiten der media aedes, eine den Vordersäulen in Zwischenweiten und Mauerabständen entsprechende Seitenkolonnade von je 5 Säulen, von welchen die letzte auch als Mauerpfeiler auftreten konnte, wie in Fig. 2 rechts.

Thiersch fragt, was sind alae? und verfällt bei der Beantwortung auf die alae atriorum, welche er „über die Wände hinausreichende Säulenstellungen der Atria“ nennt. Ich frage dagegen: Was sind über die Wände hinausreichende Säulenstellungen der Atria? Ich habe dies nicht verstanden und meine, daß die alae atriorum hier gar nicht in Betracht kommen, daß sie absidenartige Seitenräume der Atrien sind, und nichts mit den alis der Tempel gemein haben.

Daß die alae nicht rings um den Tempel herumgehen, darf Niemanden befremden. Dieser konnte mit seiner Hinterfronte sehr nahe an die ihn umgebende Mauer des Peribolus herangerückt sein oder ganz mit ihr zusammenfallen. Beispiele der Art sind nicht selten, so der Tempel im Forum des Nerva zu Rom, die beiden Tempel zu Cori, die meisten Tempel zu Pompeji, und unter den griechischen der Tempel zu Nemea, der ebenfalls kein Postikum hatte. (S. Fig. 3.)

Thiersch macht aus diesem Paragraphen Folgendes: Item latitudo dividatur in partes decem, extremae partes dextra ac sinistra cellis minoribus deorum sive ibi aliae futurae sint, dentur, reliquae quatuor mediae aedi attribuantur. Dabei meint er, daß deorum durch den ähnlichen Klang in minoribus beim Abschreiben verdrängt worden sei; in gewissen Fällen wären an die Stelle der Zellen für die Nebengötter andere Zellen für Schatzkammern, Priesterwohnungen u. dgl. getreten, und dies hätte Vitruv ohne Zweifel andeuten wollen. Wem muß diese Art, den Autor zu interpretiren, nicht gewaltsam und gesucht erscheinen?

§. 4. Spatium quod erit ante cellas in pronao ita columnis designetur, ut angulares contra antas parietum extremorum e regione collocentur; duae mediae e regione parietum, qui inter antas et mediam aedem fuerint ita distribuantur, ut inter antas et columnas priores per medium iisdem rationibus (für regionibus) alterae disponantur.

Deutsch: In dem Raume vor den Zellen im Pronaos werden die Säulen auf folgende Weise vertheilt: Die Ecksäulen werden den Anten gegenüber gestellt, auf der Axenlinie (e regione) der äußersten Mauern; die beiden mittleren Säulen auf die Axenlinien der Mauern zwischen den Anten und dem Mittelschiffe, so daß der Abstand zwischen den Ecksäulen und den Mittelsäulen gleich ist dem Abstande der ersteren von den anderen Säulen, die in der Mitte zwischen ihnen und den Anten zu stehen kommen. (S. Fig. 2.)

Die Conjektur rationibus für regionibus macht in der That den Text, der übrigens auch ohne sie verständlich ist, viel klarer. Sonst ist jede gewaltsame Veränderung desselben, wie sie Thiersch wagt, unnöthig. Allerdings scheint es mit dem Texte noch an einer anderen Stelle nicht ganz richtig zu sein, nämlich das inter antas et mediam aedem; doch weiß man deutlich, was der Autor meint, weshalb eine Veränderung des Textes hier nicht unbedingt erforderlich wird.

Die Distribution, die sich aus der ganz einfachen Befolgung des Textes ergiebt, ist vielen noch vorhandenen Beispielen antiker Tempeldistributionen vollkommen analog, wie dem Portikus des Pan-

theen und dem nördlichen Portikus des Erechtheum, und dem Fig. 3 im Grundrisse dargestellten Tempel zu Pompeji; sie findet ihre volle Bestätigung in einer anderen Stelle Vitruvs, die Thiersch anführt; sie lautet:

Nonnulli etiam de Tuscanicis generibus sumentes columnarum dispositiones transferunt in Corinthiorum et Ionicorum operum ordinationes, et quibus in locis in pronao procurrunt antae in iisdem e regione cellae parietum, columnas binas collocantes, efficiunt Tuscanicorum et Graecorum operum communem ratiocinationem. Auch hier heißt e regione parietum, wie überall, wo dieser Ausdruck in ähnlicher Verbindung vorkommt, in der Axenrichtung.

Thiersch will durchaus noch zwei andere Säulen, also im Ganzen acht, in den Vorderbau des Tempels hineinbringen, und obgleich er ganz richtig iisdem rationibus für iisdem regionibus liest, kommt es ihm dennoch nicht in den Sinn, daß Vitruv sagen wollte, der Abstand der Ecksäulen von der nächsten Mittelsäule sei gleich gewesen dem Abstande derselben Ecksäule von derjenigen, die mitten zwischen ihr und der Ante stand. Er konnte nicht darauf kommen, weil er gleich von vornherein darin fehlte, daß er die Theilungslinien des Grundplans nicht als Axenlinien ansah.

Das Resultat seiner Prüfung ist eine Conjektur, welche an Gewaltsamkeit alles Vorhergegangene übertrifft.

. . duae mediae e regione parietum qui inter cellas minores et mediam aedem fuerint, quatuorque aliae ita distribuantur ut duae inter antas et columnas priores, et per medium iisdem rationibus alterae contra parietes mediae aedis ponentur!

§. 5. Eaeque (columnae) sint ima crassitudine altitudinis parte septima; altitudo tertia parte latitudinis templi; summaque columna quarta parte crassitudinis imae contrahetur.

Deutsch: Die Säulen haben zu ihrem unteren Durchmesser den siebenten Theil der Höhe, und die Höhe betrage den dritten Theil der Breite des Tempels; die Verjüngung der Säule betrage den vierten Theil des untersten Durchmessers.

Was ist hier die latitudo templi? Ist es die Weite von Axe zu Axe der Ecksäulen, oder ist es die Weite von dem äußersten Punkte des unteren Durchmessers einer Ecksäule zur anderen?

Im ersten Falle wäre der Durchmesser der Säule

$$d = \frac{10\,p.}{3 \times 7} = \frac{10\,p.}{21.}$$

In dem zweiten Falle wäre

$$d = \frac{10\,p + d}{21} \text{ oder } d = \tfrac{1}{2}\,p,$$

wenn ich p für den Abstand der 11 regiones, welche die Breite des Tempels von Axe zu Axe gemessen in 10 gleiche Theile theilen, vor einander setze. Die Rationalität des letzteren Verhältnisses, so wie die besseren Proportionen des Tempels, die daraus hervorgehen, führen zu der Annahme desselben. Doch werde ich darauf zurückkommen.

§. 6. Spirae earum altae dimidia parte crassitudinis fiant: habeant spirae earum plinthum ad circinum, altam suae crassitudinis dimidia parte: torum insuper cum apophysi crassum quantum plinthus.

Dieser Paragraph ist offenbar krank und Thiersch heilt ihn nicht mit seiner Conjectur indem er liest: habeant spirae earum plinthum altam suae crassitudinis dimidia parte, torum insuper ad circinum delineatum cum apophysi crassum quantum plinthus.

Meine Ansicht über diese verdorbene Stelle ist folgende: Der zweite Satz enthält sechs Worte, die Wiederholungen von Worten des ersten sind, der im Ganzen nur aus sieben Worten besteht. Eine solche Nachlässigkeit in der Ausdrucksweise läßt sich selbst von Vitruv kaum erwarten. Es mag daher einer von beiden Sätzen von einem Abschreiber in den anderen hinüber getragen worden sein. Aber welcher von beiden ist der korrumpirte? Zuerst vermuthete ich, daß der ganze erste Satz eine Randglosse, eine Art von Inhaltsanzeige gewesen sein mag, die in den Text hineingekommen ist. Aber er ist wahrscheinlich ächt, denn er ist ganz symmetrisch mit dem Anfange des nächstfolgenden Paragraphen: capituli altitudo dimidia crassitudinis.

Somit müßte denn der zweite Satz von seinen Wiederholungen befreit werden, wo er denn hieße: habeant plinthum ad circinum altam (elatam), torum insuper cum apophysi crassum quantum plinthus.

Dann hieße der Satz auf deutsch:

Die Basen der Säulen haben den halben unteren Durchmesser der letzteren zur Höhe; ihre Plinthe sei auf zirkelförmiger Grundfläche erhaben (also cylindrisch), und der darauf befindliche Wulst mit dem Anlauf habe mit der Plinthe gleichen Durchmesser (oder gleiche Höhe).

Es ist eine Unart Vitruvs, daß er sich in seinen Ausmessungsbezeichnungen so vage ausdrückt, bald ist ihm crassitudo der Durchmesser, bald die Höhe eines cylindrischen oder viereckigen Körpers, wie wir gleich sehen werden. Dies erschwert es sehr, seinen Sinn so zu fassen, daß kein Zweifel übrig bleibt.

Thiersch will nicht, daß die Worte plinthum ad circinum altam verbunden werden sollen, da man nicht sagen könne, „eine Plinthe nach dem Zirkel hoch." Auch mir scheint diese Ausdrucksweise unlateinisch und unlogisch zu sein, weshalb ich eine Corruption vermuthe und elatam lesen möchte; ad circinum elata plinthus, als Gegensatz zu der später folgenden plinthus quae est in abaco, ersteres die cylindrische Plinthe, letzteres die quadratische Plinthe bezeichnend; denn Thiersch muß es erst noch beweisen, daß plinthus durchaus nur einen Körper von quadratischer Grundfläche ad quadratum elatam, bezeichne. Im Irrthum ist er wenigstens mit seiner Behauptung, daß die cylindrische Plinthe nur an ägyptischen Monumenten vorkomme. Die freilich von Thiersch für byzantinisch gehaltenen Basen vom Atridentholus bei Mycenä, diejenigen im Inneren des Tempels zu Bassä, die des korinthischen Tempels zu Pästum und viele andere archaistische Formen, so wie selbst die vollkommen entwickelten Jonischen Basen, mit ihrem τρόχιλος sind durchaus entsprechende Analoga unsers Tuskanischen Säulenfußes.

§. 7. Capituli altitudo dimidia crassitudinis. Abaci latitudo quanta ima crassitudo columnae: Capitulique crassitudo dividatur in partes tres: e quibus una plintho quae est in abaco, detur, altera echino, tertia hypotrachelio cum apophysi.

Dieser Satz ist entweder sehr verdorben, oder ein schlagender Beweis der unkorrekten Schreibart Vitruvs. Zunächst ist altitudo als Höhe des Capitäls der crassitudo, d. i. seiner Breitenausmessung entgegengestellt. Hernach steht crassitudo für die Höhe desselben, also für das, dessen Gegensatz es vorher bezeichnete. Auch IX. cap. 3 §. 5. steht crassitudo für die Höhe des Capitäls, sonst würde ich glauben, daß hier altitudo für crassitudo zu setzen sei. Für quae est in abaco liest Thiersch quae est in abaci loco, welches ein unerträglicher Pleonasmus wäre. Eher würde ich lesen e quibus una plintho cum abaco detur, wo denn die beiden Theile der Deckplatte zu verstehen wären, die Vitruv in der oben angeführten Stelle etwas anders, nämlich plinthus cum cymathio nennt. Das plinthus quae est in abaco ließe sich auch ohne Veränderung erklären; nämlich so, daß die plinthus des Capitäls nicht wie die der Basis auf kreisförmiger Grundfläche,

sondern auf quadratischer (in abaco i. e. in abaci forma), errichtet sei.

Zum Glücke beziehen sich diese schwankenden Angaben nur auf einige Details des Tempels, dessen Hauptverhältnisse wenigstens gerettet sind.

Unser Paragraph wäre etwa auf deutsch:

Die Höhe des Knaufes sei dem unteren Durchmesser der Säule gleich, und die Dicke desselben werde in drei Theile getheilt, von denen ein Theil der quadratischen Deckplatte, der andere dem Echinus, der dritte dem Halse mit dem Anlaufe der Säule zufalle.

§. 8. Supra columnas trabes compactiles imponantur, uti sint altitudinis modulis iis, qui a magnitudine operis postulabuntur; eaeque trabes compactiles ponantur, et eam habeant crassitudinem, quanta summae columnae erit hypotrachelium et ita sint compactae subscudibus et securiolis, ut compactura duorum digitorum habeat laxationem.

Ich halte diesen Paragraphen für ziemlich unverdorben, wenigstens nicht auf sinnentstellende Weise korrumpirt; nur ist der Ausdruck moduli nicht mit Säulenhalbmesser zu übersetzen, sondern allgemeiner mit Maaß, dann heißt es deutsch:

Ueber die Säulen werden die zusammengefügten Balken gelegt, deren Maaß nach der Höhe zu nehmen ist, wie es die Größe des Werkes erheischt.

Diese Balken werden so gelegt, daß sie im Ganzen die Weite des Säulenhalses einnehmen, aber ihre Zusammenfügung ist der Art, daß sie vermittelst der Riegel und Schwalbenschwänze in einer Entfernung von zwei Zoll von einander gehalten werden.

Thiersch führt bei dieser Stelle an, daß Raumöffnungen im Innern der Mauern, die einen wenn auch anderen konstructiven Grund hatten, von Eduard Metzger auch im Parthenon entdeckt worden sind. Diese Raumöffnungen, wie Thiersch sie nennt, liegen nicht nur in den Mauern, sondern auch in den Architraven des Parthenon schon seit Jahrhunderten klar zu Tage, so daß wahrlich Ed. Metzger sie nicht erst im Jahre 1831 zu entdecken brauchte.

§. 9. Supra trabes et supra parietes trajecturae mutulorum parte quarta altitudinis columnae projiciantur: item in eorum frontibus antepagmenta figantur.

Diese ganz klare Stelle hat allen Auslegern unglaubliches Kopfweh verursacht und die Philologen zu den abenteuerlichsten Conjecturen, die Architekten zu den fremdartigsten Combinationen verleitet. Unter den ersteren ist Thiersch wiederum der kühnste, der folgendermaßen liest: Super trabes **tigna ponantur** et supra parietes projecturae mutulorum parte quarta altitudinis columnae projiciantur, **in tignorum** frontibus antepagmenta figantur. Leider unterläßt er es, eine nur halb befriedigende Erklärung von dem zu geben, was er eigentlich bei dieser gewagten Conjectur sich gedacht habe oder seine Ideen mit Zeichnungen zu erläutern.

Ich verstehe den Satz, den ich für ganz unverfälscht halte, folgendermaßen:

Oberhalb der Balken und oberhalb der Cellamauern werden die hervorragenden Balken des Daches in einer Höhe gleich dem vierten Theile der Säulen gelagert und an ihren abgeschnittenen Stirnflächen die Simmsbekleidungen befestigt.

Nämlich der senkrechte Abstand zwischen der untersten Linie der Balkenköpfe und dem obersten Rande der trabes compactiles und Mauern, mithin dasjenige was die Stelle der griechischen Friese vertrat und bei dem Tuskanischen Baue viel höher war, betrug den vierten Theil der Höhe der Säule.

Aus den antepagmentis hat man allgemein konsolenartig geformte Bekleidungen jedes einzelnen Balkenkopfes (mutuli), gemacht, ganz gegen den Sinn und die Bedeutung des Wortes. Auch Thiersch faßt diese so wie eine andere Stelle des Vitruv (lib. IV. cap. 6. §. 1.) in dieser Beziehung und auch sonst noch ganz unrichtig auf, wenn ich ihn anders richtig verstehe, da er sich hier ungewöhnlich umhüllt ausdrückt, wie er zu thun pflegt, wenn die Sache, die er verhandelt, ihm selbst weit weniger klar ist, als er es zeigen möchte.

Die antepagmenta der Thüren sind die fortlaufenden Bekleidungen, welche die Oeffnung der Thüren an den Seiten so wie oberhalb einfassen, die Chambranlen, und keineswegs Consolen, welche griechisch ἀγκῶνες oder οὖς, lateinisch mensulae oder protides oder auch ancones hießen. Die Profilirung der antepagmenta war, wenn auch sonst verschieden gestaltet, doch immer ihrer Bestimmung als Rahmung angemessen und daher simmsartig.

Siehe Donaldson's Schrift on Doorways, der eine schätzbare Erläuterung des gleichfalls viel mißdeuteten sechsten Capitels des vierten Buches des Vitruv über die Theile und Verhältnisse der Thüren giebt.

Ganz solche **simmsartig fortlaufende keineswegs aber konsolenartig** die einzelnen Balkenköpfe umkleidenden antepagmenta aus Holz oder gebranntem Thon wurden an die mutuli oder Dachbalkenköpfe des Tuskanischen Tempels befestigt.

Nach dieser Auffassung fiele denn freilich die Aehnlichkeit des Tuskanischen Tempels mit der Tyroler Hütte mit mancher anderen mehr oder minder geistreichen Idee, zu welcher diese Stelle Veranlassung gab, in nichts zusammen; dagegen aber träte er in enge verwandtschaftliche Verbindung mit jenen wohlbekannten hochgefriesten Backsteintempeln, vielleicht schon aus den Zeiten der römischen Republik, in dem Thale der Egeria vor der Porta di St. Paolo bei Rom.

Siehe die beigegebene Restauration des Tuskanischen Tempels nach meiner Auffassung und daneben den Tempel der Honos und Virtus bei Rom.

§. 10. Supraque ea tympanum fastigii structura seu de materia collocetur, supraque id fastigium. — Columen cantherii, templa ita sunt collocanda, ut stillicidium tecti absoluti tertiario respondeat.

Auch diesen Satz hat man nicht verstanden. Hinter fastigium ist der erste Satz geschlossen. Columen, cantherii, templa, sind konstruktive Theile des Daches, die zusammen gehören, und nach deren Einrichtung das stillicidium des Daches, dessen „Fall“, wie unsere Techniker sich ausdrücken, sich richten muß. — Das tectum absolutum steht dem stillicidium gegenüber, wie die volle Ausdehnung der geneigten Ebene des Daches ihrer vertikalen Projektion. Die letztere ist das stillicidium des ersteren. Wenn beide sich zu einander verhalten wie 1 zu 3, so muß der Sinus des Neigungswinkels der Dachfläche = $\frac{1}{3}$ sein.

Der Satz lautet nach dem Obigen auf deutsch:

Und über dieses werde das Giebelfeld entweder aus Putzwerk oder aus Holz ausgeführt und darüber endlich der Giebel. Die Stuhlsäule, die Sparren, die Fetten sind so einzurichten, daß der Fall der Dachlinie dem dritten Theile ihrer absoluten Länge entspreche.

Was übrigens columen und die übrigen Theile des Tuskanischen Daches waren, ersieht man aus dem beigegebenen Durchschnitte des Portikus vom Herkulestempel zu Cori, der auch in einigen anderen Theilen ein interessantes Analogon des Tuskischen Tempels bildet.

Was ich noch hinzuzufügen habe, sind Privatansichten, sie haben mit dem Vitruvischen Texte nichts zu thun, d. h. sie wollen nichts daran ändern.

Die Verjüngung der Säule, die nach Vitruv siebenmal ihren





Fig. 5. Toskanischer Tempel nach Vitruv

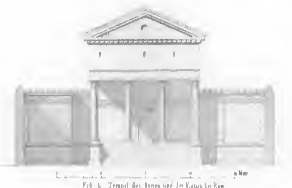


Fig. 6. Tempel des Honos und der Virtus bei Rom

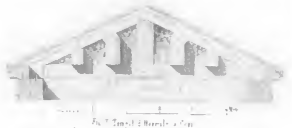
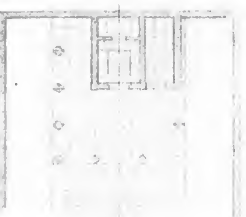
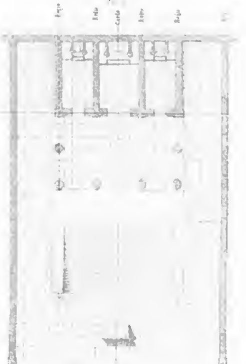


Fig. 7. Tempel d. Hercules in Cori





unteren Durchmesser zur Höhe hatte, betrug ein Viertheil des letzteren, somit war also der mittlere Durchmesser der Säule

$$= \left(\frac{1/7 + 1/7 - 1/28}{2}\right) H = 1/8 H.$$

Die Säule hatte achtmal ihren mittleren Durchmesser zur Höhe. Dieser Umstand spricht der Annahme eines französischen Künstlers, der kürzlich ein merkwürdiges Buch über Ceramik herausgab, Ziegler's nämlich, das Wort, daß die Proportionalmaaßeinheit bei den alten Architekten nicht der untere, sondern der mittlere Durchmesser der Säulen war, nach welcher gemessen die übrigen Theile des Baues rationale Verhältnisse gaben.

Nehmen wir für den mittleren Durchmesser der Säulen des Tuskanischen Tempels den oben gefundenen Werth von $1/2$ p, so wird die Höhe derselben sein $= 8 \times 1/2\,p = 4\,p =$ dem Abstand der Axenlinien der beiden mittleren Säulen der Tempelfronte von einander. Die vertikalen Axen der Säulen in der Mitte würden dann mit der unteren Linie des dazwischen liegenden Architravs und mit der dieser entsprechenden Linie der Schwelle zwischen den Säulen ein reines Quadrat bilden; die Höhe der Säulen wäre dann nicht gleich dem dritten Theile der Breite des ganzen Tempels, sondern vielmehr gleich dem dritten Theile der ganzen Länge des Tempels, von der Axe der vorderen Ecksäule bis zur Axe der hinteren Cellamauer gerechnet. Das Gebälke wäre dann halb so hoch wie die Säulen und das Maaß von dem unteren Rande des Architraves bis zur Spitze des Giebels gleich der ganzen Höhe der Säulen.

Dabei wäre der Architrav gleich dem mittleren Durchmesser und die bekleidete Mutulenbekrönung ebenfalls gleich dem halben Durchmesser zu nehmen. Es ist sehr möglich, daß dies das eigentliche Schema der Tuskanischen Auguren bei ihren Tempelbestimmungen war, und daß Vitruv, so wie Plinius es in Maaßverhältnisse übersetzten, bei welchen der untere Durchmesser die Einheit abgab, und daß sie dabei Fehler begingen. Mir gefielen die aus dieser Hypothese hervorgehenden Verhältnisse besser, die ich daher für meine Tempelrestauration adoptirte.

G. Semper.

Zeitung.

ℰ **Berlin.** Den zahlreichen Freunden des Direktor Dr. Waagen dürfen wir über den ihn betroffenen Unglücksfall die beruhigende Nachricht geben, daß die Heilung des Armes einen den Umständen nach guten Verlauf nimmt.

° **Rheine,** im Februar. Bereits im Jahre 1853 wurde dem D. Kunstblatte über den bei Rheine gemachten Münzfund berichtet und gesagt, daß die Gebrüder Weddige mit Abfassung einer ausführlichen Beschreibung jenes merkwürdigen Fundes beschäftigt seien. Der Katalog ist, wie wir vernehmen, im Manuscript längst vollendet. Da sich aber unter den Findern des Schatzes ein Prozeß entsponnen hatte, so mußte natürlicher Weise der Verkauf der Münzen und die Herausgabe des Katalogs beanstandet werden. Die Sache wird jedoch noch in diesem Jahre entschieden werden und der Katalog dann sofort im Druck erscheinen.

† **Darmstadt,** 16. Febr. Kaum wird eine freudige Nachricht aus irgend einer Zeitung mit größerer Befriedigung und Theilnahme aufgenommen werden, als von dem Kreise Ihrer Leser aus dem Blatte, welches der Entwickelungsgeschichte der Kunst in Deutschland gewidmet ist, die sichere Kunde von der glücklichen Genesung des erhabensten Beschützers der Kunst in Deutschland, der ihr durch sein königliches Wirken die Schauplätze anwies, wo sie sich, für die Verherrlichung der Religion und die Veredelung des Volkes eine neue Aera heraufführend, entfalten konnte. Die Künstler, welche in dem ihnen angewiesenen Wirkungskreise die Ehre ihres Berufes erkannten, glühten in Liebe und Verehrung für den theuren Monarchen, und fühlten tiefer den Schmerz eines drohenden Verlustes.

Nun ist uns die Freude geworden, den schon schmerzlich Betrauerten wieder aufleben zu sehen; nächst Gottes Gnade dem Leben erhalten durch die Kraft des Geistes, welchen die Vollendung seiner königlichen Schöpfungen bis zu der Stunde des nahen Todes beschäftigt hat.

Kaum wenige Wochen vorher von einem so harten Schicksalsschlage betroffen, hatte ein heftiger Anfall den bis dahin so lebenskräftig in unseren Straßen gesehenen greisen König am 14. Dezember auf das Krankenlager geworfen. In banger Furcht erschienen alsbald die entfernt wohnenden Glieder der königlichen Familie zu Trost und Pflege des geliebten Vaters, dessen Tod schon unabänderlich zu drohen schien. Am Sylvesterabend schien die verhängnißvolle Stunde einzutreten. Niemals ist diese Nacht so traurig still in Darmstadt verlebt worden. Die Blicke der sich in den Hallen des großherzoglichen Schlosses begegnenden Personen fragten einander trauernd nach dem Befinden des königlichen Gastes. Erhebend war für uns nur das Bewußtsein, daß ganz Deutschland unsere Gefühle theile für den schmerzlichen Fall, welchen wir in dieser Stunde so nahe fürchteten. Die wärmste Theilnahme folgte dem Gang der Krankheit; die geistige und körperliche Kraft besiegten endlich ihre Tücke. In hingebender Liebe abwechselnd in der Pflege am Krankenlager des Königs erheben sich die Mitglieder des hohen Herrscherhauses zu neuer Hoffnung. Noch verweilen JJ. KK. HH. die Herzogin von Modena und Prinz Adalbert bei uns.

Eine Thräne der kindlichsten Liebe füllte das Auge, dessen Mund heute huldvoll die Worte zu mir sprach: „Gottlob! Gestern hat der König zum ersten Male eine halbe Stunde außer Bette zugebracht, ohne ohnmächtig zu werden! Wir Schwestern haben ihn geführt. Heute durfte er schon dreiviertel Stunden auf sein, und hat sich mit den Plänen des Domes von Speyer beschäftigt, während er selbst einen Tag vor dem in der größten Seelenruhe erwarteten Tode von der Siegeshalle in Kehlheim sprach."

Von solcher Kraft und Klarheit durchdrungen, besiegt ein königlicher Geist die Wechselfälle des Lebens und trägt seine segensreiche Wirkungen über den Tod hinaus, weit in die Zukunft dankbarer Geschlechter, welche aus der unvergänglichen Schrift der, für sittliche und geistige Bildung seines Volkes gegründeten Denkmale der Kunst den Namen Ludwigs von Bayern leuchten sehen.

München, 16. Febr. (Michael Pacher.) Es wird offenbar viel zu viel geschrieben, wenn nicht für die Lesenden, doch ganz gewiß für die Schreibenden. Wär' es denn sonst möglich, daß mein Herr College und Mitschreiber am Kunstblatt in Nr. 6 dieses Jahrgangs sich ereifern könnte über die Vernachlässigung „Aschenbrödels", so daß es ihm „endlich Zeit dünkt, das Versäumte nachzuholen!" Aber warum sagten Sie ihm nicht, etwa in einer Note, daß das Kunstblatt bereits in Nr. 30 des vorigen Jahrgangs das reizvolle Werk v. Schwind's des Weiteren besprochen hat? Vielleicht, weil ich auch nicht frei von dem Bewußtsein bin, daß hin und wieder ein Wort zuviel geschrieben ist für mich, und daß mich erst fremde Zeigefinger oder der Zufall darauf führen müssen. So sehe ich eben in Nr. 48 des D. Kunstblattes vom vorigen Jahre, daß ich zweimal zu wenig gelesen habe: 1. Die Reise des Herrn M. Koch in Tyrol, Stuttgart 1846; 2. die Hinweisung darauf in Betreff meiner Mittheilungen über M. Pacher von Bruneck.

Ich hoffe, Herr Koch glaubt meiner Versicherung, daß ich ihn durchaus unabsichtlich übergangen habe bei der Besprechung der Werke Pacher's. Den Vertrag entnahm ich aus einem handschriftlichen „Notizenbuche" des Herrn v. Vintler in Brunecken, welches mir mit seiner Einwilligung vom Hrn. Bildhauer Geßmer von ebendorther zur Benutzung mitgetheilt worden war.

In diesem Notizenbuche steht allerdings auch bei dem Grieser Vertrag die Jahrzahl 1471, und ich weiß nicht, ist die Zahl 1481 durch einen Schreib- oder Druckfehler in meinen Aufsatz (Nr. 15, 1853) gekommen. Jedenfalls ist es unangenehm, da er sich von da bereits auf meine „Denkmale 2c." vererbt hat.

Was nun aber den Einwand gegen die Urheberschaft Pacher's in Betreff des in meinen „Denkmalen 2c." (Abth. Bildnerei p. 17) mitgetheilten Altarschreins der Botzner Kirche betrifft, so erlaube ich mir zunächst die Bemerkung, daß ein Vertrag vom J. 1421 über die Beschaffung eines Altarwerkes für dieselbe Kirche keinen Zweifel erwecken kann, da der Kunststyl beider Zeiten sich in so deutlich ausgeprägten Formen unterscheidet, daß eine Verwechselung nicht leicht denkbar ist und daß keinesfalls ein Meister vom Anfang des Jahrhunderts die gegen das Ende üblichen Formen und Trachten anticipiren konnte. Sobald Hr. Koch den Altar (oder die Abbildung in meinen „Denkmalen") sehen wird, dürfte dieses Bedenken gehoben sein. Das andere, was ich selbst erweckt, indem ich den St. Wolfgang-Altar für bedeutender halte, verschwindet vor der Berichtigung des chronologischen Irrthums, indem nun der Botzner Altar bis in die Jahre 1469—70, also in eine frühere, weniger entwickelte Lebenszeit des Meisters zurückgeht.

E. Förster.

Zürich. Der Architekt G. Semper ist als Direktor der Bauabtheilung an das eidgenössische Polytechnikum gerufen worden und hat diese Stelle angenommen.

: Bremen, im Januar. (Forts.) Daß unter den ausgestellten Oelbildern die Historie kaum vertreten war, ist begreiflicher, als wenn das Gegentheil der Fall gewesen wäre. Ich habe Ihnen nur eins zu nennen, das ich zwar seines Gegenstandes wegen ein Historienbild, seiner ganzen Ausführung in Zeichnung und Farbengebung wegen kein gelungenes Kunstwerk nennen kann. Es ist das „Todesurtheil Karl's I. von England“, das ihm im langen Parlamentssaale der Westminsterabtei von dem Präsidenten Bradshaw vorgelesen wird. Die Hauptgestalten, welche Teichs (in Braunschweig) uns hier vorführt, sind außer Karl I. nach dem van Dyck'schen Portrait der Dresdener Galerie und dem genannten Präsidenten noch Oliver Cromwell und sein Schwiegersohn Ireton, beide Portraits; ferner der Generalanwalt Cook und der Oberst Dowes. Gegen die Composition dieser Haupt- und einiger unbenannten Nebengestalten läßt sich Nichts einwenden, aber es fehlt dem Bilde an einem eigentlichen Mittelgrunde, während den allzu fernen Hintergrund des Saales eine Menge Menschen füllt. Die ganze Hauptscene ist in einem gewissen Helldunkel gehalten, aus dem sich nur die charakteristisch interessantesten Köpfe Karl's und Cromwell's durch wirkliche Beleuchtung herausheben. Aber der Grundton dieses Helldunkels, wie des ganzen Bildes ist ein dem Künstler leider fast eigen gewordenes bräunliches Grau, welches fast in jedem Lokalton nachzuklingen scheint und der ganzen Färbung ein kränkelndes Ansehen verleiht, das durch eine gewisse Trockenheit und Härte auf unangenehme Weise erhöht wird. Flach und platt liegen die Gestalten auf der Leinwand, oder scheinen an einigen Stellen aus derselben herauszufallen. Ebenso wenig ist, mit Ausnahme der Köpfe Karls und Cromwells, von besonderer Charakteristik die Rede. Letzterer erscheint aber meines Erachtens nicht finster und scharf genug, während dagegen in des Königs Antlitz eine große Schärfe und Magerkeit herrscht und die stark heraufgezogenen Brauen den tiefen inneren Schmerz verrathen. — Außer diesem habe ich nur noch das kleine Bild von Cretius in Berlin zu erwähnen: „Luther, vor seinem Eintritt in die Reichsversammlung von Ritter Georg von Frundsberg angeredet“, das dem Gebiete des historischen Genre angehört und vom Künstler selbst seiner ganzen, ich möchte sagen episodischen Behandlung und seiner Größe nach (es ist Kniestück) diesem Gebiete zugewiesen ist. Es ist die Scene aus Luther's schwerem Gange, in der der kaiserliche Feldhauptmann ihn auf die Schulter klopft mit den Worten: „Mönchlein, Mönchlein, du gehst einen schweren Gang“ u. s. w. In der That hat der Mönch trotz seiner krankhaften Blässe auch auf unserem Bilde ein so freudiges Bewußtsein seiner guten Sache im Antlitz, daß wir den Eindruck, den er auf den wackern Ritter machen mußte, recht wohl begreifen können. Beide Hauptpersonen sind in Stellung, Ausdruck und einzelnen Motiven nicht großartig, aber der Würde der Sache angemessen behandelt, und dabei von kräftiger, sehr gelungener Färbung.

Im Uebrigen bot uns das Genrefach eben nicht viel Erwähnenswerthes; denn „die Weinprobe“ von Julius Jonas in Hamburg, ein Bild, das nur drei im Keller probirende Gestalten, einen Geistlichen, einen Förster und den Weinküfer enthält, ist wenigstens vom Standpunkte der Charakteristik und des Humors gleich Null und im Machwerk eben auch nicht ausgezeichnet. Dem humoristischen Fache gehört auch Ruyten's Bild in Antwerpen „der Charlatan“ an, das, abgesehen von der Hauptfigur und den in seiner augenblicklichen Behandlung befindlichen Personen, in allen Nebengestalten wohl mehr Humor bieten könnte und durch seinen gelblichen Grundton bei sonst gewandter Technik eben nicht sehr anspricht. Ich übergehe die beiden, in jeder Hinsicht guten, wenn auch nach keiner Seite hin sich hervorthuenden Bilder, „die Schmuggler“ von Ad. Schmidt in München und „der Alchymist“ von H. Schmitz in Düsseldorf, und betrachte das nicht ohne eine gewisse Manierirtheit gemalte Bildchen: „Mutterliebe und Mutterglück“ von Alophe in Paris. Köpfe und Ausdruck der Gesichter sind lieblich und ansprechend, aber alles Uebrige, sowohl im Landschaftlichen als auch in der Gewandung der Personen, ist mit wenig Geschick gemalt. Ebenso wenig vermochte die Gartenscene aus dem Faust, von Flatters in Paris, zu befriedigen; sie bestätigte uns vielmehr die früher schon oft gemachte Erfahrung, daß es mit dem Verständnisse des Faust bei den Franzosen noch sehr dürftig aussieht. — Der uns aus früheren Skizzen und großen Sepiazeichnungen als künstlerischer Autodidakt und lebensvoller Darsteller des portugiesischen Volks- und Strandlebens bekannte Schenk, der sich erst seit wenigen Jahren in Paris, ich weiß nicht unter welchem Meister, der Oelmalerei zugewandt hat, sandte uns zwei Genrestücke, ein portugiesisches Mädchen spinnend und ein anderes Netze flickend, die uns beinahe zu dem Wunsche veranlassen sollten, daß der Künstler doch stets bei den Zeichnungen geblieben wäre. Denn Farbenwahl und Farbenauftrag ist geschmacklos, hart und widerlich; und da außerdem die Gesichter durch nichts Schönes, sondern nur Einförmigkeit und Derbheit sich bemerklich machen, so wüßten wir diesen Produkten keine gute Seite abzugewinnen. (Schluß f.)

W. Amsterdam. Am 10. Februar starb im Haag in einem Alter von 78 Jahren der Lithograph Kieckhoeffs, vielleicht der älteste Lithograph in Europa. K. war nämlich ein Freund und Schüler Sennefelder's; im J. 1828 begründete er das topographische Institut zu Gent, nachher eine ähnliche Anstalt im Haag, woran er mit seinen beiden Söhnen thätig blieb.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst auf Grund der in Nr. 34. Jahrg. 1854 abgedruckten Statuten haben ferner

Se. Königl. Hoheit der Großherzog **Peter von Oldenburg,**

Se. Königl. Hoheit der Großherzog **Karl von Sachsen-Weimar-Eisenach,**

Se. Königl. Hoheit der Großherzog **Georg von Mecklenburg-Strelitz,**

Se. Hoheit der Herzog **Bernhard von Meiningen,**

Herr **Karl,** Freiherr **von Reichenberg** auf Schloß Reichenbach bei Wien

ihren Beitritt erklärt.

Looff. Gotha. — Friedrich Eggers. Berlin.

Berichtigung.

Der Artikel „Genremalerei“ in Friedrich Faber's Conversationslexikon für bildende Kunst enthält unter Anderm eine Besprechung Dykman's, des belgischen Genremalers, wobei in Betreff dieses Künstlers der Passus eines Aufsatzes angeführt wird, welchen Hr. Faber irrthümlich dem Hrn. Director Waagen zuschreibt.

Dieser Aufsatz befindet sich in den ersten Nummern des Kunstblattes vom Jahre 1849, und ist überschrieben: „Die vom Könige von Holland errichtete neue Galerie von Gemälden im Haag.“

Mir, als dem Verfasser dieses Aufsatzes, kann es gewiß nur schmeichelhaft sein, daß derselbe von einem Kunstschriftsteller für eine Arbeit Waagen's gehalten worden ist; wird aber mein schwaches Urtheil unter der bedeutenden Autorität dieses berühmten Kunstkenners weiter verbreitet, so kann ich doch der Consequenzen wegen nicht dazu schweigen. C. Weddige.

Briefwechsel.

Hr. Dr. A. K. in B.: Mit Dank erhalten; bitte fortzufahren. — Hr. F. H. in München: Viel herzlichen Dank. Das weiter in Aussicht Gestellte wird uns große Freude machen.

(Dieser Nummer ist eine artistische Beilage beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 10. Donnerstag, den 8. März. 1855.

Zeichnungen aus dem Leben eines Wüstlings von Bonaventura Genelli.

Man hört immer häufiger und unzweifelhafter den Realismus in der Kunst für das äußere, und eine gewisse idyllische Gemüthlichkeit für das innere Kennzeichen spezifisch deutschen Wesens ausgeben. Der ideale Gehalt und hohe Styl, den die Erwecker der neuen deutschen Kunst ihrer Nation wie eherne Mosisschlangen aufrichteten, um durch einen Blick zu heilen, stehen freilich noch immer in ihren Ehren da. Aber das Heil sucht man nicht mehr bei ihnen. Möge man es doch suchen, wo man will. Auch wir halten dafür, daß es nicht einzig dort zu finden sei. Darf man aber diejenigen schmähen, die noch den Glauben der Väter haben? Waren die Väter nicht die alten Deutschen und wollen die jungen deutscher sein? Oder wer will sagen, daß Gemüthlichkeit uns besser stehe als Größe? Und wenn es so wäre, daß es so bleiben müsse?

Die Anfänge aller großen Dinge sind das Größeste an ihnen, der erste unmittelbare Anstoß durch Gottes Finger das Erschütterndste. Weder der Einzelne noch ein Volk vermag eine hohe Stimmung lange in sich zu nähren. Wenn wir uns eine Zeitlang recht göttlich gefühlt, gelüstet's uns unwiderstehlich nach unserer armen mangelhaften Menschlichkeit zurück. Dem Künstler kommt es dann sehr zu Statten, daß er mit dem Geist und mit der Hand schafft, und wenn es ihm unheimlich wird, daß der Geist so lange die Hand regiert habe, besinnt er sich plötzlich darauf, es umzukehren und die Hand den Geist knechten zu lassen.

Man thut dieser Herrschaft der Hand im Grunde eine unverdiente Ehre an, sie Realismus zu nennen. Der eigentliche Realismus ist, wenn er noch ein Fehler sein soll, die unbedingte, vom schaffenden Geist durchaus ungezügelte Hingabe an die Natur, eine Hingabe, der freilich die certa idea des Rafael nicht wie ein Stern durch den Nebel der Wirklichkeit vorleuchtet, der aber die blinde Treue und innige Demuth ihres Thuns immer unser Herz zuwenden wird. Wem aber ist die Technik, die Handgeschicklichkeit treu, als sich selbst? Vor wem demüthig, als vor der geschickteren Hand?

Und sie hat einen guten äußern Anlaß, sich besser zu dünken, als einfältiger Realismus oder gar jener Idealismus, der ja längst veraltet ist. Nicht zu rechnen, daß die virtuose Hand viel fruchtbarer und rascher ist, als der virtuoseste Geist, — auch das Publikum ist dankbar, wenn es mit Geist so viel als möglich verschont wird. Es gleicht dem Geist, den es begreift. Aeußerliche Käufer — äußerliche Bilder. Und das in so vieler Hinsicht vortreffliche Institut der Kunstvereine fühlt sich nicht gedrungen, die Sache zu bessern. Wer sein Geld zahlt, kann verlangen, daß er keine Waare bekomme, die zu gut für ihn sei. Und da seit Gründung der Kunstvereine die Liebhaberei an der Kunst in den gebildeten Klassen Eingang gefunden, ist es natürlich, daß die Künstler den Geschmack dieser gebildeten Klassen schonen und hätscheln. Schade, daß dieser Geschmack so ausschließlich bürgerlich, so bescheiden, so gemüthlich ist, und ein gut Stück ächter Kunst so vornehm, so majestätisch, so ungesellschaftlich; schade noch mehr, daß alle Kunst, wenn sie recht im Innersten deutsch ist, durch den Geist die Hand regiert und nicht durch die Hand den Pinsel.

Wem der Name Genelli nicht ein bloßer Schall ist, für den werden diese vorläufigen Betrachtungen eben so viel Zusammenhang mit dem Thema dieses Aufsatzes haben, als wir hoffen, daß sie in sich selbst zusammenhängen. Es ist nicht von heute, daß Genelli von den Künstlern der verschiedensten Richtung respektirt und vom Publikum der verschiedensten Abrichtung vernachlässigt wird. Jener Respekt ist vielleicht die beste Erklärung dieser Vernachlässigung. Er beweist, daß dieser Künstler so vereinsamt in seinem Streben dasteht, daß kein Anderer eine Conkurrenz von ihm zu befürchten hat. Das Publikum aber hält eine rührige Conkurrenz für das beste Zeugniß der Vortrefflichkeit eines Fabrikats. Einsamkeit ist nicht immer ein Unglück. Für die mangelnde Gesellschaft der Menschen entschädigt den Einsamen der Umgang mit Geistern. Aber Einsamkeit ist oft eine Schuld, und oft nicht des Einsamen, sondern der Zeit, die ihn vereinsamen ließ.

Für diese Schuld der Zeit an einem Künstler wie Genelli giebt es Beschönigungen, keine Entschuldigung. Es ist ihm vorgeworfen worden, daß seine Stoffe nicht zeitgemäß seien, und die Zeit könne

sich nur um das bekümmern, was ihr gemäß sei. Das mag so sein, und muß vielleicht so sein in allen praktischen Dingen. Das Schöne ist aber eben darum ewig, weil es immer zeitgemäß ist. Hat das Mittelalter die Farnesina gering geachtet, weil Amor und Psyche nicht zeitgemäß waren im katholischen Cinquecento? Nein, die *Schönheit* war damals an der Zeit und jedes schöne Werk ward ein Zeitereigniß, gleichviel, weß Glaubens und weß Geistes Kind es sein mochte. Soll nun der Künstler zur Verantwortung gezogen werden, der nicht daran glaubt, daß es eine Zeit geben könne, in der die Kunst nicht vor Allem nach Schönheit trachte? Der dies nicht glaubt, obwohl er es mit Augen sieht? Ist es seine Schuld, wenn er zu spät — oder wie wir hoffen wollen zu früh — in die Geschichte eintrat?

Wer nun ein solches Geschick zu tragen hat, der wäre vollends elend, wenn er nicht ein trotziges Herz im Busen hätte. Er mag damit das zeitliche Uebel nur schlimmer machen, sein ewiges Gut wird er sich damit bewahren. Mit sich selbst wird er einig bleiben mitten in der widerspruchsvollen Gegenwart. Oder soll er sich veranlaßt sehen, dieselben Stoffe im Ernst für unkünstlerisch zu halten, mit denen er um sich her noch immer spielen sieht? Sieht er nicht die antiken Götter und Helden nicht nur von der Skulptur, sondern auch von der Malerei hundertfach verwendet, am unrechtesten Ort zuweilen, und soll sich am rechten Orte ihrer entschlagen? Oder kann man in Umrissen nicht ertragen, was man in kolossalem Marmor an historischen Monumenten, auf Brücken, in Giebelfeldern für lebensfähig, für „zeitgemäß" hält? Freilich mag es Unrecht sein, das noch ernst zu nehmen, womit das gescheite Jahrhundert längst zu spielen gewohnt ist, mag es wunderlich genug sein, dem ein wirkliches inniges Leben zuzugestehen, das uns heutzutage als abgezogener Begriff zu gelehrter Tändelei, zum Putz und Prunk immer noch gut genug scheint. Mythologische Figuren und Vorgänge, — wie gute Dienste leisten sie nicht, wenn wir der Armuth eines künstlerischen Gedankens ein vornehmes Mäntelchen umzuhängen wünschen. Wer aber in seiner ehrlichen, sinnlichen, unbekümmerten Seele es mit diesen Dingen ernst nehmen, sein wirkliches Leben an sie verschwenden, sie aus sich wiedergebären will, weil ihre Schönheit ihn gerührt hat, der kann froh sein, wenn man ihn als einen Träumer laufen läßt, und ihn nicht als einen Gottlosen verfolgt.

Und ein Träumer ist Genelli allerdings; aber er hat schöne Träume, Träume von einer besseren Welt, die freilich nie und nirgend auf Erden gelebt hat, so wenig wie die Welt von Goethe's Iphigenia, von der darum auch manche gute Patrioten und schlechte Kunstrichter behauptet haben, daß sie kein sonderlich deutsches Werk sei. Als ob unser deutscher Geist nicht ein erobernder Geist wäre, der sich alle fremden Geister unterwirft, um sie zu veredeln, oder sich an ihnen.

Genug von den Stoffen der Genelli'schen Kunst. Er hat in neuerer Zeit auch andere gewählt, die an das Mittelalter anklingen, freilich nicht an das Mittelalter, wie es in sehr achtbaren, von Kenntniß des Kostüms strotzenden historischen Bildern und Illustrationen wieder aufgetischt worden ist, denn die historische Erbauung ist ein für alle Mal nicht Genelli's Absicht. Sich auszusprechen, der Uebervölkerung seiner Phantasie Luft zu machen, ohne die Rücksicht, welchem „langgefühlten Bedürfniß" er damit abhelfe, das ist, wenn wir seine Zeichnungen recht verstanden, der Antrieb all seines Schaffens. Was geht das freilich die Welt an! Ja wenn es noch wahr wäre, daß Undank der Welt Lohn ist! Es ist aber heutzutage eine baare Verläumdung, daß dem Künstler, der dem Publikum etwas zu Liebe thut, nicht dankbar von ihm gelohnt werde. Wer freilich nur seinem Herzen und der Kunst in ihm alle Liebe und allen Willen thut, der mag sich auch von seinem Herzen lohnen lassen.

Wir wissen es wohl, daß die sogenannte Fremdartigkeit der Stoffe nicht die einzige Beschönigung des an Genelli bewiesenen Undanks ist. Auch seine Darstellungsweise entfremde ihm die Menge. Seinem Styl, dem eine gewisse Hoheit selbst die Blödesten anwittern, fehle es an Ruhe und Einfachheit. Seine Art zu zeichnen sei nicht frei von Manier, seine Motive seien häufig gewaltsam und — wenn man denn auch die Zeichnungen gelten lassen wolle — so könne er doch nicht malen.

Von dem Letzten zuerst, und zwar einfach so viel, daß wir es vorläufig für erlogen halten, bis wir das Gegentheil bewiesen sehen. Das quisquis praesumitur bonus — rufen wir für uns an. Was wir von Aquarellen von Genelli's Hand gesehen, so noch kürzlich Genien auf Löwinnen zum Feste reitend, war von einem so zarten Farbensinn, so gewandt in der Führung des Pinsels, so wahr und warm im Incarnat, daß wir nicht einmal der Cornelius'schen Fresken zu gedenken brauchen, um zu fragen, warum Genelli unter den zahllosen Arbeiten in Münchener öffentlichen Gebäuden kein handbreiter Fleck eingeräumt worden sei, wo er hätte beweisen mögen, ob er malen könne oder nicht. Was hatte Michel Angelo gemalt, als ihm die Decke der Sistina übertragen wurde? Man wußte damals, daß dem die Farbe nicht versagt sein könne, dem die Form aufgegangen. Aber heutzutage scheint man zu glauben, daß das Oel zum Herrscher in der Kunst salben müsse, oder die Prätendenz sei Prätension. Wer so zeichnet wie Genelli, wird schwerlich malen wie Tizian. Warum aber zweifelt man, daß er malen werde wie Genelli?

Indessen, daß seine Zeichnungen jenes intime Verhältniß zur Form offenbaren, das auf einen entsprechenden Sinn für die Farbe schließen läßt, das ist es ja eben, was in Frage gestellt ist.

Seine Motive seien gewaltsam? — Wie will denn ein zahmgewöhntes Auge das Gewaltsame vom Gewaltigen unterscheiden? Wenn der Sturm der Leidenschaft durch Himmel und Hölle fegt, bleiben weder Engel noch Teufel manierlich auf ihren Beinen. Genelli's Energie kann nicht anders, als sich seinen Gestalten mittheilen. Aber wir haben in keiner seiner leidenschaftlichsten Scenen eine Linie gesehen, die der Natur und dem Charakter der besonderen Situation widersagte. Jene absolute Formenlust, die Uebermuth und Uebermaaß wird, und deren jener Große und Größte hie und da geziehen werden muß, begegnet nirgend in Genelli's Zeichnungen. Dagegen — welch ein Reichthum in der Ruhe, welche Frische und Naivetät der Anschauung in den unscheinbarsten Stellungen und Lagen! Da ist völlige Schlichtheit des Gebahrens, wie sie dem unbefangensten Realismus nicht besser gelingen wird. Und wenn er — um ein paar nicht sehr schulmäßige Ausdrücke zu brauchen — im ruhigen Nebeneinander von Keinem überboten wird, so glänzt sein Genie für die Composition erst recht im Durcheinander bewegterer historischer Vorgänge. Vielleicht ist ein durchdachtes Ineinanderwirken der Linien historischer Compositionen im engern Sinne, zumal modern geschichtlichen, eben so wenig Hauptsache, wie in specifisch-historischen Tragödien der Zufall und das gelegentlich unvermittelte Abreißen gewisser Fäden ein Fehler sein wird. In beiden Fällen wirkt eine bedeutende Wirklichkeit an sich mit einem künstlerischen Reiz. Ideale Vorgänge dagegen verlangen innere Nothwendigkeit des Entwurfs und der Ausführung bis in den kleinsten Zug.

Diese Nothwendigkeit, die man *Styl* zu nennen übereingekommen, pflegt man heutzutage der Historie einzuräumen und für das Genre zu verbitten. Man hat es schon Leopold Robert's italienischen Volksscenen vorgeworfen, daß sie stylisirte Genrebilder seien. Man wird dasselbe den „Zeichnungen aus dem Leben eines Wüstlings" vorwerfen. Ein solcher Vorwurf wäre nie möglich gewesen, wenn das *Kulturinteresse* am Genre nicht so verderblich die Oberhand genommen hätte. Und gewiß, ebenso wie Dorfgeschichten und

Reisebilder ihren Werth neben der eigentlichen poetischen Literatur immer behalten werden, ebenso wird auch das styllosefte Genrebild noch seinen Reiz ausüben, selbst wenn die Photographie noch ungeahnte Fortschritte machen sollte. Die mit Geschick und Hingebung angewandten **Mittel** der Kunst werden immer bis zu einem gewissen Grade vergessen machen, daß die eigentliche **Tendenz** der Kunst außer Acht gelassen ist. Diese aber dünkt uns zu sein, die Natur zu beherrschen, indem man ihr gehorcht.

Und daß man dies nicht so gut im Genre könne, dürfe, müsse, wie man es in der Historie ausgesprochenermaßen anstrebt, dafür sehen wir keinen Grund. Wird der Reiz des wirklichen Lebens denn gebrochen, wenn wir es in seinen besten Momenten belauschen? Trägt der Künstler nicht in ein Portrait die glücklichste Stimmung hinein, die Summe der Persönlichkeit, die sich im stündlich wechselnden Ausdruck der Züge verzettelt? Und wollte sich von seinem Modell tyrannisiren lassen, wenn er eine Situation ausdrücken will, die er selber doch geschaffen?

Man führt immer die Niederländer an als Beweis gegen die Forderung eines Styls im Genre. Aber, von dem Reiz einer trefflichen Technik und dem Interesse einer so reich überlieferten vergangenen Cultur zu schweigen, sollte man nicht vergessen, daß der Humor seine ganz besonderen Wege geht und gelegentlich gerade durch die Opposition gegen gültige Kunstgesetze eine eigene künstlerische Wirkung macht. Und dennoch haben die größten der niederländischen Genremaler, die man mit den Handwerkern ihrer Zeit gar zu häufig in Eine Klasse wirft, in gewissem Sinne eben so viel Styl, d. h. eben so viel Bedürfniß geistiger Herrschaft über die zufällige Erscheinung, wie die Genrescenen Shakespeare's in Heinrich IV. himmelweit über der puren Naturtreue des gewöhnlichen Lustspiels erhaben sind.

Genremalerei sub specie aeterni, das zufällige Leben „im Lichte des Allgemeinen" dargestellt, ist darum nichts weniger als ein Unding. Wenn Leopold Robert nicht diesen Weg gegangen wäre, so würden seine Bilder aus der Masse der arrangirten Kostümstudien schwerlich so weit herausragen.

(Schluß folgt.)

Mittheilungen aus Rom.

Von **Ernst aus'm Weerth.**

VI.

(Schluß der verkäuflichen Kunstwerke des Privatbesitzes.)

1. Michelangelo Buonarotti.

War es uns vergönnt, in der nun schon lang gewordenen Reihe verkäuflicher Kunstwerke des Privatbesitzes, **Rafaels** zu gedenken, indem wir in der bisher „Marter der heiligen Felicitas" benannten Darstellung das Martyrium der heiligen Cäcilia nachwiesen*), und eine Wiederholung des Gabriellischen Christus am Oelberg besprachen; neben der herrlichen Kreuztragung des **Lionardo** schon zweimal bei **Michelangelo's** zu verweilen, insoweit wir den Zusammenhang seiner Marmorpieta mit einem früheren Werke des **Lucas Signorelli** hervorhoben, und uns an einer Madonna erfreuten, wozu er jedenfalls die Composition und Zeichnung lieferte; — so beschließen wir diese Reihenfolge, indem wir zum drittenmale wieder bei einem merkwürdigerweise erst kürzlich zu Tage gekommenen und auf höchst zufällige Weise geretteten Bilde des großen Florentiners verweilen, und an dieses noch eine geringe Anzahl der bedeutendsten Funde anreihen.

Eine Grablegung Christi, dargestellt durch sieben Figuren, ist es, die, dem Geiste des Michelangelo entsprungen, uns um so interessanter der Besprechung erscheint, als wir einestheils gerade diesen Vorgang in so bewunderungswürdiger und verwandter Weise von **Mantegna**, **Perugino**, **Fra Bartolomeo** und **Rafael** dargestellt besitzen*); anderntheils von den wenigen Tafelbildern die von der Hand Michelangelos herrühren, diese Grablegung wohl das bedeutendste und umfangreichste sein wird. Unser Auge trifft die Handlung in dem Momente an, wo die Leidtragenden beschäftigt sind, den verblichenen Heiland einige Treppenstufen hinauf in das rechts in der Landschaft gelegene Grabgewölbe zu tragen.

In der Mitte des Bildes auf der obersten Stufe steht Josef von Arimathia, an einem Tragband, welches über die Brust und unter die Arme des Leichnams gelegt ist, in stützender Weise diesen am Kopfende tragend, so daß dessen Nacken auf der Brust des Trägers ruht. Unter dem Schenkel des Todten geht ein zweites Tragband hin, gehalten von dem rechts auf unterer Stufe stehenden Johannes und einer der Marien ihm gegenüber. Da der Vorgang nicht auf ebenem Boden, sondern in aufsteigender Richtung begriffen ist, beugen sich die beiden letzteren Träger zurück, um dadurch die Last mehr in die Höhe und zur horizontalen Lage zu bringen. Sind diese drei Personen durch die Handlung beschäftigt, so begegnen uns drei andere, welche den ergreifenden Eindruck schildern, den der herbe Verlust ihnen bereitete. Im Profil knieend schauen wir rechts Magdalena, anstatt in Ergebung beruhigt, klammert sich ihr Gefühl an das geringste, was von dem Gekreuzigten zeugt: sie betrachtet einen der Nägel in ihrer Hand, die seine Glieder ans Kreuz hefteten. Ihr gegenüber in der anderen Ecke des Vordergrundes steht die zweite der Marien, die Hände in klagender Geberde nach beiden Seiten ausbreitend, als wollte sie sagen: „Wie soll man helfen!" Diese Geberde des Mitleids gilt Maria, der Mutter Jesu, welche vor ihr in Ohnmacht zusammensank. Allein statt der ohnmächtigen Maria sehen wir nur den Contour, in welchen der Künstler ihren Schmerz hineinschaffen wollte. Bis auf diese Figur hin führte er sein Werk aus; was ihn veranlaßte, dasselbe bei ihrer Schilderung zu verlassen, wissen wir nicht, vermuthen darf man indeß wohl, daß dieses Bild, gerade weil es unvollendet war, nie aus der Werkstatt des Meisters kam und somit auch der allgemeinen Kenntniß entzogen blieb. Betrachten wir die Figuren noch einen Augenblick im Einzelnen, so erscheint der Leichnam, — weil von seinen Trägern Josef von Arimathia höher steht wie die beiden übrigen, — im Mittelkörper verkürzt und nähert sich der sitzenden Stellung. Der Kopf von langem Haar und Bart bewachsen, senkt sich auf die rechte Schulter. Der Körper ist nackt. Josef von Arimathia ganz von vorn gesehen, zeigt uns nur den Kopf und den Nacken, den er zum Anblick des Todten, der auf seiner Brust ruht, herabbeugt. Sein breites Angesicht wird von einem Bart umschattet, indeß sein kahler Scheitel nur seitwärts von Haaren bewachsen ist. Die Gewandung fällt von der linken Schulter unter den rechten Arm hin. Der auf der rechten Seite tragende Johannes steht mit dem rechten Fuße eine Stufe höher, wie mit dem linken, wodurch sich sein linkes Bein entblößt, indem das Ge-

---

*) In Nr. II. dieser Mittheilungen, welche in Abwesenheit des Verfassers durch einige Veränderungen jede Ordnung in Satzbau und Zeichensetzung verloren.

*) Die Grablegung des A. Mantegna ist bekanntlich von Rafael mehrfach als Studie zu seinem berühmten Bilde in der Gallerie Borghese zu Rom copirt worden. Eine kleine Copie des Mantegna'schen Bildes besitzt Hr. Hauptmann Kühlen zu Rom. Die Grablegung des Perugino im Pitti zu Florenz, gewiß das größte Werk des Künstlers, kam kürzlich in einer guten Copie von **Ahlborn** in Besitz Sr. Maj. des Königs von Preußen und war in der Akademie hierselbst ausgestellt.

wand auf demselben sich theilt; entblößt ist auch der rechte Arm durch die Heraufstreifung des Aermels und da die beiden tragenden Arme senkrecht herabhängen, ist das Obergewand an der rechten Schulter herabgesunken; im übrigen ist es um die Hüften und um die Arme gebunden. Lange Locken fallen vom Mittelscheitel des Hauptes, das sich halb profil zum Todten wendet, auf beiden Seiten herab. Die Farbe der Gewandung ist röthlich, während Magdalena, deren Haupt von einem Kopftuch umwunden, bis auf den nackten linken Arm gelbgrün gekleidet ist. Die eine der Marien links vom Beschauer, welche gemeinsam mit Josef von Arimathia und Johannes den Gestorbenen trägt, hält profil und zurückgebeugt den Tragband; ihr linkes Bein steht eine Stufe mehr aufwärts wie das andere; ein Band läuft von ihrer linken Schulter schräg über den Rücken zur Hüfte. Das Profil ist markirt, die Stirn etwas ausgeladen. Die letzte der theilnehmenden Personen, jene Maria, welche klagend hinter der Mutter Christi steht, hat langes lockiges Haar, das zu beiden Seiten auf die Schultern, über welche ein auf der Brust zusammengehaltener und von der Bewegung der Hände wieder auseinandergebreiteter Mantel fällt, herabwallt. Im Hintergrunde sieht man eine Stadt und Gewässer, während rechts im Felsen sich das Grabgewölbe befindet. Die Größe beträgt sieben Fuß in Höhe und Breite.

Der Charakter der Composition, der Zeichnung und der Farben erinnert unmittelbar und überraschend an Michelangelo. Die Ueberwindung absichtlich gestellter Schwierigkeiten in den Stellungen, wie die entschieden ausgedrückte Anstrengung des Tragens, die Energie der Zeichnung und ihre Eigenthümlichkeit, zum Beispiel im Gefält der Gewänder, und der mitunter markirte Gesichtstypus, endlich der durchaus dünne Auftrag der Farbe stimmen so sehr mit der Künstlerweise Buonarottis überein, daß noch kein Zweifel die Echtheit und Größe des Bildes verringerte.

Der jetzige Besitzer, der rühmlichst bekannte Photograph Herr Malfurson zu Rom*), fand das Bild in den Händen von Handwerkern, die eben im Begriff waren, aus der Holzplatte einen Tisch zu hobeln, rettete glücklicherweise den Schatz vor ihren zerstörenden Instrumenten und ließ ihn, unberührt von jeder Reinigung und Restauration, im vorgefundenen Zustande, so daß ein ansehnlicher Fliegenschmutz die Malerei bedeckt. Da das Werk augenblicklich im Verwahr des Lord Northampton zu London steht, konnten wir es nur in einer Durchzeichnung und einem Daguerreotyp studiren, indeß dürfte Herr Direktor Waagen sehr leicht im Stande sein, sich ein Urtheil über das Kunstwerk zu bilden, weshalb wir wünschen, daß ihm diese Zeilen zur Meldung des Fundortes zu Gesicht kommen**).

*) Da wir, um unseren Mittheilungen eine Gränze zu setzen, nur das Vorzüglichste näher ausführten, so können wir einige sehr gute Gemälde aus dem Besitze des Hrn. Malfurson nur anführen:

1. Ein vortreffliches, venetianisches, männliches Portrait, als Kniestück behandelt, welches in Hinsicht des kräftigen, röthlichen Colorits, der zarten Modellirung und der ruhigen Stimmung dem Pordenone anzugehören scheint. Der Besitzer glaubt darin das Portrait des Alfonso d'Este zu erkennen. Der junge Fürst legt die linke Hand auf einen weißen Windhund, trägt ein dunkles Wamms mit einer Reihe goldiger Knöpfe, einen weißen Kragen darüber und kurzes Haar. Das Gesicht ist bartlos und sieht den Beschauer in seiner ganzen Fülle an.
2. Francesco Vanni. Die heilige Catharina von Siena. Da wir diese Composition in einem Stich von Galli besitzen, könnte das Gemälde als Original des Stiches bemerkenswerth sein.
3. Caspar Poussin. Vier landschaftliche Friese, welche der Künstler für einen Saal des Hauses seines Freundes Bernini malte und zwar in Fresko. Sie sind, wenn auch nicht alle vier gleich vortrefflich, um so interessanter, weil außerdem Fresken dieses Künstlers wohl nur noch in S. Martino zu Rom vorkommen möchten.

**) Diese Mittheilungen wurden dem Kunstblatt übergeben, während Direktor Waagen noch in London war.

2. Balthasar Peruzzi.

In ähnlichem Grade selten wie die Tafelbilder des Michelangelo, sind die einzelnen Gemälde des Balthasar Peruzzi. Vasari bezeichnet eine seiner Compositionen mit folgenden Worten: „Für den Grafen Giovan Battista Bentivogli verfertigte er in Chiaroscuro die Zeichnung zu einer Geburt Christi mit den drei Königen; ihr Hofstaat, Gepäck und Pferde sind zum Verwundern schön, ebenso das Mauerwerk der Tempel und einiger Häuser neben der Hütte. Im Auftrage des Grafen wurde dies Werk nachmals von Girolamo Trevigi in bunten Farben sehr vollkommen ausgeführt*).“ Uns begegnet in dieser Notiz des Vasari ein Carton des Peruzzi, dessen Umfang und Fülle der aufgeführten Gegenstände, in den als allgemeine Charakterisirung zu nehmenden Worten ausgesprochen liegt: „Es seien im Carton mehr wie hundert Personen gewesen“, und ein Gemälde des Girolamo Trevigi nach diesem Carton, über dessen Umfang und Verbleib nichts weiter gesagt wird. Da wir von Agostino Carracci den Carton im Stich besitzen, erhalten wir von diesem eine sichere Anschauung, während uns von dem Gemälde keine Sicherheit wird, ob es ebenso groß, größer oder kleiner wie der Carton ausgeführt wurde, ob Peruzzi nebenher eine Farbenskizze oder wenigstens nöthige Angaben lieferte. Diese mangelnde Sicherheit über das Verhältniß des Bildes von Girol. Trevigi zum Carton des Peruzzi, führen wir deshalb an, um von vorn herein für das folgende Oelgemälde, welches dem Carton des Peruzzi entlehnt ist, und daß unserer Ueberzeugung nach von Peruzzi selbst oder von der Hand des Girolamo Trevigi herrührt, dem Vorwurf zu begegnen, daß es nicht im Umfang des durch A. Carracci's Stich bekannten Peruzzischen Cartons ausgeführt sei. Selten hat uns ein Gemälde beim ersten Eindrucke eine gleiche Freude erweckt, die Frische und Helligkeit der Farben verräth einen Pinsel, dem Anmuth und Sicherheit gegeben waren.

Wir bemerkten schon, daß die Holztafel unseres Gemäldes kleiner ist wie der Carton, woraus die Nothwendigkeit sich ergab, daß manches aus der überfüllten Peruzzischen Composition weggelassen wurde, allein alles, was das Bild enthält, stimmt mit dem Stiche des Carracci. In beiden Fällen sitzt Maria auf einem Säulenstumpf, neben einem Zwerg, der einen Papagei hält, bewegt sich ein Troß von Pferden, Elephanten und Dienern hinter den anbetenden Chaldäern; und fällt eine Gruppe von drei Personen ins Auge, die hintereinander, wie zusammengehörige Brüder, den Sockel eines Thores erklommen haben, um den Vorgang besser anschauen zu können. Wenn man nicht allein Grund hat, diesen drei Figuren durch ihre Stellung und Haltung eine besondere Bedeutung in beiden Darstellungen zuzusprechen, so kann man in ihren Köpfen auf dem Oelgemälde Aehnlichkeit mit Peruzzi und Michelangelo ziemlich sicher erkennen.

Bedenkt man, daß gar keine Gründe vorhanden sind, anzunehmen, das Gemälde des Girol. Trevigi sei in dem Umfang des Cartons ausgeführt worden, und im Gegentheil der Ufo schließen läßt, die Malerei des G. Trevigi sei kleiner gewesen als der Carton, weil die ausdrückliche Benennung des Vasari: „Carton“ und nicht Zeichnung an Dimensionen denken läßt, welche man für Oelgemälde nur in besonderen Fällen wählt, — daß ferner ein so großes Oelgemälde auch nicht leicht verloren gegangen wäre, ohne irgend eine Spur zurückzulassen, so darf man bei der Gleichheit des Dargestellten zwischen dem Stich und dem von uns aufgefundenen Gemälde annehmen, daß es dasjenige von Girolami Trevigi nach dem Carton von Balthasar Peruzzi für den Grafen Bentivogli ge-

*) Vasari im Leben des Peruzzi und Trevigi, III. 1ste Abth. S. 367 und III. 2te Abth. S. 63. Deutsche Ausgabe.



Holzschnitt nach ...

den in ihm
en Menschen
Maler nicht
reichte. Die
Meister und
en, aber das
er Schadow,
war er aber
bgesehen von
es als Lehrer
das gespro-
orfene Skizze,
rte Bild, der
winnt natür-
Gedanken zu
halten sehr
aus auf den
e nicht schön
es ist ihnen
r Bewegung
wollen auch
, wie Göthe
r den Knecht
fein und gut
tsam, vielbe-
lusdrücke ge-

Buche nicht
nd der hoch-
hin, in wie-
n nicht bloß
einen kleinen
s auftauchen
en und kunst-
er stellt sich,
ten mit Be-
ur verliehen
hl durch das
s Kunst dar-

liebe, welche
, Rang und
m ersonnene
bevorzugten
die Schilde-
en Künstler-
tisch unwahr
mt ein Fest-
en Maßstab
inen Fehler
t ausspricht,
, namentlich
reineren In-
henden oder
nem still be-
ihr und treu,
Dies trifft
zu, welches
n Einleitung
en reißt der
genden Aus-

wand auf de
durch die He
Arme senkrech
ter herabgesun
bunden. Lang
halb profil z
Farbe der Ge
von einem K
gelbgrün gekl
welche gemein
storbenen träg
linkes Bein f
Band läuft v
Hüfte. Das
letzte der thei
ter der Mutt
den Seiten a
sammengehalt
einandergebrei
man eine St
Grabgewölbe
und Breite.

Der Ch
ben erinnert
Ueberwindung
gen, wie die
Energie der
Gefält der G
endlich der di
der Künstleru
Echtheit und

Der jet
Makurson
werkern, die
zu hobeln, re
Instrumenten
Restauration,
Fliegenschmutz
Verwahr des
in einer Du
dürfte Herr T
theil über da
diese Zeilen

*) Da wir
züglichste näher
Besitze des Hrn
1. Ein vortr
delt, welch
dellirung
Der Besi
Der jung
ein dunkl
gen darll
Beschauer
2. Francesc
position f
Original
3. Caspar P
Saal des
Sie sind,
weil auße
zu Rom
**) Diese
rektor Waagen

malte Bild sei. Zur Bekräftigung dieser Behauptung käme es noch darauf an, ob die Malerei unseres Bildes mit der Malweise des Girolamo Trevigi übereinstimmt, soweit uns diese bekannt ist. Zum Glück berichtet aber Vasari auch über die Malweise des Trevigi *), indem er sagt: „Er behandelte die Farben in Oel wie in Fresko mit vielem Reiz und strebte der Weise Rafaels nach," und anderwärts: „er malte mit bunten Farben und nicht im Helldunkel." Das was man aus diesen Worten bestimmt entnehmen und allgemein schließen kann, trifft entschieden mit unserm Bild überein. Es ist voller Reiz der Farbe, die Carnation ist röthlich, aber klar, die allgemeine Farbengebung bunt, ohne der Harmonie zu entbehren, die Ausführung sauber und ins Einzelne gehend. Demnach wäre man wohl berechtigt, unser Bild für das von G. Trevigi gemalte zu halten, allein was Vasari von der Farbengebung des letzteren sagt, paßt eben so gut zu derjenigen des Peruzzi selbst. Unser Resultat bleibt deshalb dieses, daß das erwähnte Bild entweder von Peruzzi selbst oder von G. Trevigi nach des ersteren Composition gemalt sei, welche letztere Annahme sich dadurch bestärkt, daß die saubere fleißige Ausführung sich am ersten mit dem Wesen eines Gehülfen vereint, der nach der Angabe und Weise seines Meisters eine übertragene Arbeit pünktlich zu vollenden trachtet.

Jedenfalls ist unsere Kenntniß um ein vortreffliches und durch die Nachricht des Vasari wichtiges Kunstwerk reicher, und wir wollen hoffen, daß es aus dem Privatbesitz der Madame Grossi, wohnhaft im Palazzo Perfetti, die zudem noch eine ganze Reihe achtungswerther Bilder besitzt, an eine bleibende Stätte gelangt. Die Dimensionen der Holzplatte, auf welche das Bild gemalt ist, betragen ungefähr $2\frac{3}{4}$ Fuß in der Länge und $1\frac{3}{4}$ in der Höhe.

(Schluß folgt.)

*) In dessen Leben.

Kunstliteratur.

Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Novelle von Dr. Wilhelm von Schadow. Berlin, Verlag von Wilhelm Herz. 1854. 244 S. Lex. 8. Geh. 2 Thlr. 16 Sgr. Geb. in Leinwand mit Goldschnitt 3 Thlr.

Der moderne Vasari, Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Novelle. Drei Titel auf einmal für ein und dasselbe Buch. Es verspricht also eine neuere Kunstgeschichte in Biographieen, ferner die Memorabilien eines ausgezeichneten Kunstveteranen zu geben, der in der Entwickelung der neuern deutschen Kunst ein Wort mitgesprochen hat, und endlich will es ein poetisches Kunstwerk sein. Sehr viel von sich verlangt, namentlich, wenn es zu einem geschlossenen und ansprechenden Ganzen gemacht sein soll. Sehen wir nach, wieviel von den drei Elementen darin, und wie es geglückt ist, die drei Töne zu einem harmonischen Dreiklang zu verschmelzen.

Vorher aber wollen wir noch darauf hindeuten, wie dieses Buch unter den Umständen, unter denen es geschrieben ist, ein seltenes Beispiel ungebeugten Muthes und künstlerischer Kraft genannt werden muß. Dem Maler ward durch ein grausames Schicksal das Augenlicht genommen, vor die sichtbare Welt der Farben und Formen ward ihm ein Schleier gezogen; aber unverdrossen, wie jener Römer, der sich der Zähne bediente, da ihm die Arme abgehauen wurden, begab sich Schadow auf das Gebiet der hörbaren Formausprägung; das Wort wurde seine Farbe und er malte fleißig weiter. Die Unverrückbarkeit seines Zieles, die innere Nothwendigkeit, sich künstlerisch und lehrhaft auszusprechen und dadurch den in ihm liegenden Beruf zu erfüllen, diese Sphäre des geistigen Menschen war eine Welt, wohinein die sonst wahrlich für einen Maler nicht geringfügige Frage: „Sehen oder nicht sehen?" kaum reichte. Die Sinne und ihre Handlanger lösten einander ab, der Meister und seine Thätigkeit blieben. Wäre ihm die Farbe genommen, aber das Auge ungeschwächt erhalten, vielleicht hätte er, ein echter Schadow, nach dem menschenformenden Thon gegriffen. — Freilich war er aber auch früher dem Worte niemals fremd gewesen. Abgesehen von poetischen und theoretischen Gelegenheitsarbeiten hat er es als Lehrer wacker gehandhabt. Aber es ist ein Verschiedenes um das gesprochene und geschriebene Wort. Jenes ist wie eine hingeworfene Skizze, es ist mehr der nackte Gedanke, dieses ist das ausgeführte Bild, der Gedanke in einer bestimmten Form. Solche Form gewinnt natürlich an Wichtigkeit, je mehr wir es mit poetischen Gedanken zu thun haben. Diese wollen ihre besondere Tracht und halten sehr auf Kleiderordnung. Sie gehen lieber gar nicht hinaus auf den Markt des Lebens oder sollten es nicht thun, wenn sie nicht schön geschmückt und schön gekleidet erscheinen können. Und es ist ihnen nicht genug, daß ihr Gewand in schöner rhythmischer Bewegung fließe und sich in wohlgelegtem Faltenwurfe ordne, sie wollen auch den edlen, feinen Stoff nicht entbehren; es geht ihnen, wie Göthe vom Dichter sagt: sie können „unedlen Stoff, der nur den Knecht bezeichnet, an ihrem Leibe nicht dulden, es soll ihnen alles fein und gut und schön und edel stehen", der Ausdruck soll bedeutsam, vielbezeichnend, charakteristisch sein, sie wollen Worte und Ausdrücke gewählt wissen, welche, wie die Farbe, Körper haben.

Diese Bemerkungen liegen dem in Rede stehenden Buche nicht fern. Denn der Poet beginnt und schließt dasselbe und der hochverehrte Verfasser drängt uns selber zur Untersuchung hin, in wiefern seine Arbeit ein künstlerisches Produkt sei. Denn nicht bloß hat er dieselbe eine Novelle genannt, keineswegs hat er einen kleinen novellistischen Vorgang lediglich deshalb in derselben auftauchen lassen, um daran um so bequemer seine kunstgeschichtlichen und kunstpädagogischen Bemerkungen knüpfen zu können, sondern er stellt sich, namentlich auch in den eingestreuten Gedichten, als einen mit Bewußtsein poetisch Schaffenden hin, dem die gütige Natur verliehen habe, das künstlerische Wirken seiner Phantasie ebensowohl durch das Material der Dichtkunst, als durch das der bildenden Kunst darzulegen.

Der Verlauf der Novelle ist sehr einfach: Künstlerliebe, welche an Rang- und Titelsucht Hindernisse findet, bis beides, Rang und Titel, verliehen wird, so daß eine nicht ganz angenehm ersonnene und ebenso durchgeführte Verschwörung gegen einen minder bevorzugten Assessor streng genommen überflüssig ist. Es ist auch die Schilderung der Märzperiode im Jahre 1848, wie sie sich in den Künstlerkreisen abspiegelt, entschieden zu kraß, wodurch sie poetisch unwahr wird und kein bedeutendes Interesse erregt. Dann kommt ein Festspiel vor, an dessen Schluß der Künstler der Kritik den Maßstab aus der Hand nimmt, indem er einmal wenigstens einen Fehler desselben selbst ganz richtig angiebt, dann aber überhaupt ausspricht, daß er kein Gewicht darauf lege. Endlich sind vielfach, namentlich zu Anfang der Kapitel, kürzere Einleitungsgedichte allgemeineren Inhalts eingestreut. Diese haben oft einen guten, ansprechenden oder rührenden Gedanken und man fühlt sich dadurch von einem still beschaulichen Geiste angeweht; die Empfindung darin ist wahr und treu, aber die Formausprägung ist meistentheils prosaisch. Dies trifft gleich bei dem Einleitungsgedichte des ersten Kapitels zu, welches der nachfolgenden anspruchslosen, aber sehr anziehenden Einleitung in Prosa entschieden Abbruch thut. In wenigen Fällen reißt der Gedanke den Verfasser zu einem schwungvollen, wohlklingenden Aus-

druck in der gebundenen Rede hin, wie es z. B. in der Schlußstrophe des letzten Gedichts geschieht, welche lautet:

Er liebte sie, die schönsten Creaturen,
Die Gottes Allmacht in das Dasein rief,
Er folgte emsig ihren holden Spuren
Und dachte ihrer, wenn er wacht' und schlief.
Und dennoch floh'n sie. Warum widerfuhren
So herbe Schmerzen ihm? Sie wurzeln tief.
Da hört' er einen Ruf: es steht geschrieben:
„Gott sollst du mehr, als die Geschöpfe lieben!"

Der „Vasari" im Buche steht unseres Erachtens schon über dem Poeten; daß die gelegentlich eingeschalteten, theils dem Sekretair in die Feder diktirten, theils einem alten Freunde, dem Inspektor, gesprächsweise mitgetheilten biographischen Skizzen sehr ungleich gearbeitet sind, darf nicht befremden, da wir uns daran erinnern müssen, daß ein systematisch aufgeführtes Gebäude der Kunstgeschichte nicht in der Absicht des Verfassers lag.

Im ersten Kapitel werden Mengs, Carstens, Flaxmann, Canova, Gottfried Schadow und David abgehandelt. Es kommt hier nicht auf genaue Lebensbeschreibung an, sondern es wird meist das Lebensbild nur in Umrissen gegeben. Wo die Nähe gestört hat, wie bei Thorwaldsen, mit dem der Verf. nicht nur zusammenlebte, sondern auch eine Zeitlang zusammenwohnte, wird uns eigentlich nur eine Silhouette des Menschen gegeben, nicht das Portrait des Künstlers, und man kommt am Schluß dieser Schilderung so ziemlich zu der Bestätigung des alten Satzes, daß uns die in nächster Nähe betrachteten Künstler kleiner erscheinen, als ihre Werke. Dagegen finden sich unter den nachfolgenden kurzen Charakteristen, welche Cornelius, Schwanthaler, Schinkel, Schlüter, von Knobelsdorf,



Overbeck, Rauch, Tieck, Rudolf Schadow, Gottlieb Schick und W. Wach zum Gegenstand haben, sehr treffende Bemerkungen und Urtheile, die als Beiträge zur neueren Kunstgeschichte ihren unbezweifelten großen Werth haben. Die Urtheile zeigen Wohlwollen und Liebe zur Sache und sind in freundlich bescheidener, unmaßgeblicher Form mitgetheilt, welches sehr angenehm wirkt. Wir können dasselbe nicht von denjenigen Urtheilen sagen, welche sich in dem Buche auf Dinge beziehen, die außerhalb des Gebietes der bildenden Künste liegen, wie z. B. die Philosophie. Hier geht es selten ohne Sarkasmen oder abweisende Aussprüche ab; dieses muthet um so weniger an, als es doch nur Vorhofsgezänke mit den Tempeldienern ist; denn daß ein Mann von so viel Gerechtigkeitsgefühl wie der Verfasser gegen andere Gebiete der geistigen Thätigkeit und ihre berufenen Priester sich ablehnend verhalten sollte, nur weil sie eben andere sind, ist nicht wohl anzunehmen.

Wir kommen zu dem dritten Elemente des Buches, zu den aufgezeichneten Erinnerungen des Verfassers. Dies ist die ansprechendste und gelungenste Parthie des Werkes. Hierin findet man in wahrhaft befriedigender Weise das, was man erwartete, als es hieß, der alte Schadow schreibe an einem Buche Memorabilien aus seinem Leben; sei es nun, daß diese überall eingeflochtenen und gelegentlich angebrachten, nie unangenehm unterbrechenden Exkurse sich aussprechen über das vielfache Suchen der Künstler nach der allein seligmachenden Methode bei der Produktion überhaupt und dem Componiren und Ausführen insbesondere; sei es, daß der Schöpfer einer Akademie über Akademieen und ihre Einrichtungen redet; sei es, daß der fleißige Beobachter des künstlerischen Treibens sich über die Liebe zur alten und die Geringschätzung der neuen Kunst oder über die verschiedenen Darstellungskreise dieser Letzteren sich ausläßt; sei es endlich, daß er miterlebte und mitdurchgemachte Entwickelungsmomente der Kunst schildert. In diesen Parthieen hört man dem „Alten" gern und mit Behagen zu. Sein schlichter, kerniger Vortrag, der stellenweise an die originelle Art seines Vaters erinnert, führt ohne Umschweif auf die Dinge selbst und weiß für dieselben sofort zu interessiren. Wir können uns nicht helfen, uns ist der in's Wort fallende, lächelnde, Dampfwolken blasende, sein Glas austrinkende, dann immer einen neuen Schub gebende und endlich seine Pfeife ausklopfende Inspektor, den sich der Verfasser zur Hebamme seiner Mittheilungen geschaffen hat, oft recht unbequem gewesen. Am liebsten wären wir selber im Geiste in sein stilles, von der Herbstsonne vergoldetes Zimmer an seinen Lehnstuhl getreten und hätten ihm zugehört, wie er Abend für Abend seine Erinnerungen abspinnt, ohne Inspektor, ohne Vasari, ohne Hofrathstöchter und Festspiel, aber nicht ohne die Illustrationen, welche Julius Hübner sehr schön gezeichnet und Hugo Bürkner vortrefflich geschnitten hat. Sie bilden die Kopf-Vignetten der einzelnen Kapitel und bestehen entweder in Kna-

bengestalten, die ein heiter allegorisirendes Spiel treiben, oder in den Medaillenportraits der biographisch behandelten Künstler. Wir sind in den Stand gesetzt, von den Ersteren die Kopf-Vignette des ersten Kapitels diesem Aufsatze einzuverleiben. Wie wir vernehmen, wird bald mit dem Druck eines zweiten Bandes begonnen werden, dem der Verfasser dann noch einen dritten folgen zu lassen gesonnen ist.

Zeitung.

'E **Berlin.** Der geschickte Ciseleur Adolf Hausmann, von dessen Arbeiten wir schon öfter zu reden Gelegenheit hatten, vollendete so eben einen in Silber getriebenen Schild, den wir mit großer Freude betrachtet haben und der in Bezug auf Composition und Ausführung gleiches Wohlgefallen erregt. Jene rührt von dem Bildhauer H. Medem her. Es handelte sich um eine Anerkennung des Landschaftsdirektors Benkendorf von Hindenburg von Seiten der Stände des Marienwerderschen Landschaftsdistrikts. Der Künstler hat also das Wappen des Gefeierten, von einem Eichenkranze umgeben, in die Mitte gebracht und läßt die Inschrift in altdeutschen Buchstaben und einer Ausführung, die sie fast als Ornament erscheinen läßt, daherum gehen. Den Körper des Schildes bilden vier länglich runde, durch Loorbeerkränze eingefaßte Felder, von denen ein jedes eine charakteristische, historische Figur aus einem der vier Landschaftskreise: Marienburg, Michelau, Marienwerder und Kulm und zwar aus der romantischen Zeit des Landes enthält. Da sieht man den Hochmeister Winrich von Knipeode, einen Ritter des Ordens der Ritterbrüder von Dobrin, den Bischof Berthold von Pomesanien und den Bannerführer der Kulmer Landesritterschaft Hans von Ziegenberg, Letzteren zu Roß aus dem Grunde dem Beschauer entgegenreitend. Der Raum zwischen diesen vier Feldern ist mit nackten Knabengruppen ausgefüllt, deren Darstellung Hausmann so überaus wohl gelingt, die er so ausdrucksvoll zu machen versteht. Sie haben hier das Geschäft, durch Attribute und Handlungen die vier Landschaften näher zu charakterisiren. Ueber ihnen vereinigen sich Greife mit dem Arabeskengewächs der Einfassung, welche auch auf einer Art Verhang den Namen des jedesmaligen Kreises trägt. Den Rand des ganzen Schildes bildet ein einfaches kräftiges Ornamentband. Die Figuren auf diesem schönen Werke sind voll Charakter, die Zeichnung bewegt sich mit einer Leichtigkeit und einem Schwung, die nirgend die mühevolle Technik, überall aber eine echte, sichere Künstlerhand bekundet. Der Schild geht zur Ausstellung nach Paris, wo Hausmann sich früher aufhielt und arbeitete, und ohne Zweifel noch in lebhafter Erinnerung ist.

Vc. **Berlin,** im Februar. Wir machen die deutschen Architekten auf ein großartiges bauliches Unternehmen aufmerksam, welches sich in Frankreich vorbereitet. Die Bürgerschaft der Stadt Lille hat den Beschluß gefaßt, auf dem sogenannten Platze des alten Circus eine Kathedrale zu erbauen. Zu diesem Ende ist eine Konkurrenz sowohl für französische als ausländische Architekten ausgeschrieben worden, deren Bedingungen durch ein gedrucktes Cirkular (u. A. bei der Redaktion des Deutschen Kunstblattes einzusehen) bekannt gemacht werden. Die Kirche soll in Ziegeln, ganz nach dem französischen Kathedralenstyl des 13. Jahrhunderts, mit niedrigen Abseiten, Triforien, reichem Chorschluß mit Kapellenkranz ausgeführt werden. Ihre Länge soll 100—110 Metres (also circa 300—330 Fuß) betragen. Für den Bau, ausschließlich der Ankaufsumme des Terrains, der gemalten Glasfenster und der inneren Ausrüstung, sind drei Millionen Franken bestimmt. Für die drei besten Entwürfe hat man Prämien zu 10,000, zu 4000 und zu 3000 Franken ausgesetzt. Der Urheber des ersten Projektes soll auch die Leitung der Ausführung erhalten; im Falle, daß er dieselbe ausschlagen müßte, erhält er nur eine Prämie von 6000 Franken. Die Ablieferung der Entwürfe muß vor dem 1. December 1855 an das Secretariat der Commission zu Lille erfolgen. Die Jury besteht aus sechs Mitgliedern, fünf Franzosen, darunter die Herren de Caumont und Didron, und einem Deutschen, nämlich Herrn Reichensperger.

K. T. **Düsseldorf.** Lessing ist mit der Untermalung der „Gefangennehmung des Papstes Paschalis", welches Bild er bekanntlich für Se. Maj. den König von Preußen in lebensgroßer Ausdehnung der Figuren ausführt, so eben fertig geworden. — Karl Hübner malt für Paris in einer reicheren Auffassung „Auswanderer". — Julius Hübner in Dresden hat einen „Karl V. in seiner Zelle zu St. Just" vollendet. Wahrscheinlich wird es hier eine kleine Ausstellung geben von Bildern, welche nach Paris gehen. — C. Hasenpflug hat in diesen Tagen ein Bild ausgestellt, welches Alles übertrifft, was wir in dieser Gattung gesehen haben. Es ist wieder eins jener Winter-Architekturstücke, worin der Künstler so einzig ist. Das Motiv ist aus dem Kloster Walkenried. Die Baulichkeiten lassen einen Blick auf beschneite Räume und in die Ferne zu. Die Beleuchtung ist die der in voller Winterpracht glühroth untergehenden Sonne. Das Bild ist 5½ Fuß groß und ist auf Bestellung für Philadelphia gemalt. Ein ähnliches großes Bild führt H. jetzt für London aus.

≏ **Aachen.** Zur weiteren Vollendung unseres durch den unglücklichen Rethel mit Fresken geschmückten Krönungssaales sind nun auch schon die Statuen der Kaiser in Angriff genommen. Den Beginn bildet der so eben von Julius Bayerle in Düsseldorf im Modell vollendete Friedrich Barbarossa. Mit der Linken umfaßt er das an seiner Seite hangende Schwert und legt die Rechte auf den Knauf, bereit, es zu Angriff und Schutz muthig zu führen. Der Styl der Arbeit ist einfach und edel.

* **Wien,** Ende Februar. Mit dem Frühjahre wird die innere Ausschmückung der Lerchenfelder Kirche wieder in Angriff genommen und der ornamentale Theil davon dürfte im Laufe dieses Jahres zu Ende geführt werden. Die Wandgemälde selbst sollen gleichzeitig im Presbyterium, der Kuppel, den Wand- und Deckenflächen der drei Schiffe begonnen werden. In den Ateliers der dabei beschäftigten Künstler — Führich, Kupelwieser, Blaas, Meyer in Wien, Engerth in Prag — hat man rüstig an den Kartons gearbeitet. Für die religiöse Kunst Wiens wird diese Kirche das werden, was die Apollinariskirche bei Remagen am Rhein für die Düsseldorfer geworden — eine Probe ihrer künstlerischen Leistungsfähigkeit.

Andere Künstlerkreise werden durch den Giebelbau an der Nordseite des Stephansdomes in Bewegung gesetzt. Seit Langem ist keine Kunstangelegenheit so populär, als die unseres Domes, und keine verdient es in so hohem Grade, populär zu werden. In Kreisen, wo nie von Kunst und von Gothik, Giebel und Maßwerk die Rede war, hört man den Giebelbau mit Wärme und Lebhaftigkeit besprechen. Der Gemeinderath, der jüngst auch dem österr. Alterthumsvereine mit einer namhaften Summe beigetreten ist, entwickelt in dieser Angelegenheit eine große Thätigkeit. Er hat wiederholt einen Aufruf an die Bewohner Wiens erlassen, und eine von Haus zu Haus gehende Sammlung veranstaltet. Der Bildhauer Hans Gasser hat in seinem nie ruhenden Kunsteifer zwei Statuen für die Giebelthürmchen unentgeltlich zu liefern versprochen, das Konservatorium für Musik, der Männergesangsverein geben Concerte zum Besten des Giebelbaues, der österr. Kunstverein hat sich bereit erklärt, Sammlungen für die Restauration des Domes zu veranstalten, kurz, von allen Seiten zeigt sich Bereitwilligkeit und Opferfreudigkeit. Man ist sehr gespannt, was die höhere Geistlichkeit und die Sektion für christliche Kunst im Severinus-Verein, deren Vorstand Heinrich Graf O'Donnell kürzlich eine Schrift gegen Rettberg's Ansichten über Albrecht Dürer *) veröffentlicht hat, für den Giebelbau und die Domrestauration thun wird. Erstere wird wahrscheinlich die Rückkunft des Erzbischofs Rauscher aus Rom abwarten.

In diesen Tagen wurden zwei Ehrengeschenke der österr. Armee an die Herren Max C. Graf O'Donnell und Ritter v. Ettenreich übergeben, an welchen österr. Künstler höchst ehrenvollen Antheil genommen haben. Dem Grafen M. O'Donnell wurde ein Schild, entworfen von den Professoren van der Nüll und Meyer, vortrefflich ausgeführt von dem Graveur Cesar, überreicht, dem Ritter v. Ettenreich ein Ehrenbecher, zu dem sowohl den Entwurf, als die Modelle der Figuren der Künstler J. Machold, k. k. Oberlieutenant und Professor am Cadetteninstitute in Hainburg, gemacht hat. Der Anlaß zu diesen Ehrengeschenken war der Antheil, welchen die beiden genannten Herren an der Rettung des Kaisers bei dem Attentate am 18. Februar 1853 hatten.

Der Zwettler-Altar, ein mit manirirter technischer Virtuosität ausgeführter Schnitzaltar aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, welcher jüngst auf Veranlassung der k. k. Centralkommission restaurirt wurde, ist von dem regierenden Fürsten Liechtenstein angekauft worden. Er wird in einem vom Architekten J. Hirsem im gothischen Style aufgeführten Kirchlein zu Adamsthal in Mähren (hart an der Brünn-Prager Eisenbahn) aufgestellt werden. Er rührt von einem Bildhauer Morgenstern aus Budweis her, und trägt die Spuren der Verfallsepoche der Gothik deutlich an sich. Er läßt sich nicht vergleichen mit den herrlichen Schnitzaltären zu Wolfgang am See, Kefermarkt, Heiligenblut, am Salzburger Nonnberge u. s. f.

: **Bremen,** im Januar. (Schluß.) Viel erfreulichere, gediegenere Leistungen hatte das Fach der Landschaft aufzuweisen, sowohl das der grünen, als auch das der winterlich weißen. Außer einer älteren, von der New-Yorker Ausstellung zurückgekehrten, trefflichen norwegischen Landschaft von Saal sahen wir von Lindlar in Düsseldorf ein im Format ungewöhnliches, lang hingestrecktes Bild des Vierwaldstättersees, das seiner ganzen Composition nach ein Bild im

*) Das lesenswerthe Schriftchen führt den Titel: „Die religiöse Kunstrichtung Albrecht Dürer's. Eine Prüfung der Ansichten des Herrn v. Rettberg von H. G. O. Wien bei Pichler, 1854."

vollen Sinne des Wortes ausmacht, sich aber durch eine gewisse willkürliche, selbstgeschaffene und dabei, namentlich in den Bergen des Hintergrundes trockene Färbung hervorthut. Und was den Vordergrund anlangt, so leidet er wiederum, wie bei so manchen Bildern dieser Düsseldorfer Richtung, an einer allzu großen Buntheit, in der die bräunlichen Gräser und röthlichen Blätter vorherrschen. Ihm reihe ich, wegen einiger Verwandtschaft der Richtung, Duntze's „Comersee in der Nähe von Domaso, Morgenbeleuchtung" an, worin ich wenig gute Einflüsse der Genfer Schule Calame's erblickte. Hier ist im Gegentheil Alles eintönig und voll mark- und saftlosen Grünes und bietet auch in der Composition sowohl der linken großen Baumgruppe, als auch des ganzen Vordergrundes manches Unschöne dar. — Von Triebel in Berlin erhielten wir einen „Wasserfall im Schächenthal", der zwar von des Malers gewöhnlicher, in den letzten Jahren oft bemerkter manierirter Vortragsweise abweicht und ein gesunderes Grün zeigt, aber in den Felsen platt und in Klarheit, Flüssigkeit und Durchsichtigkeit des Wassers sehr unvollkommen ist. — Zu den Gebirgslandschaften rechne ich endlich auch A. Zimmermann's „Hintersee bei Berchtesgaden", das, wie es sich von dem vielseitigen Künstler nicht anders erwarten läßt, in Bezug auf die Technik äußerst gelungen ist; nur Schade, daß es durch seine Composition keinen befriedigenden Eindruck macht; denn es bietet uns nichts Abgeschlossenes, nichts Ganzes dar, und ist besonders in der langhingezogenen, völlig horizontalen Linie der Tannen des Mittelgrundes einförmig. Viel eigenthümlicher, großartiger in der Idee und Anlage zeigt sich derselbe in dem „Innern eines Waldes", wo mächtige, herbstlich belaubte Buchenstämme in ihrer ganzen Fülle und Kraft vor uns erscheinen und uns einen tiefen Blick in das üppige Wachsthum der Waldesnatur eröffnen. Nicht nur die alten Stämme und Wurzeln sind in Form und Farbe bis in die kleinsten Theile mit großer Virtuosität vom Künstler verstanden und wiedergegeben, sondern auch im Laube zeigt sich die vollste Wahrheit und Beweglichkeit. Nur der kleine Wasserfall links enthält leider kein Wasser. Nicht minder vollkommen, und zwar in der Luftperspektive, zeigt sich derselbe Künstler auf einer mondbeschienenen Flußansicht. — Unter den beiden Landschaften von Gustav Lange in Düsseldorf möchte ich der winterlichen niederländischen nur wegen ihrer dicken, schweren und doch nicht plastisch aufgetragenen Schneeluft vor dem niederrheinischen Bauernhof, wo die Prosa in steifer, ungewandter Form und allzu derber Färbung auftritt, den Vorzug geben. Im Uebrigen leidet auch jene, besonders im Vordergrunde, an unmalerischen, gezwungenen Details. — Viel gelungener in ihrer verwandten Art zeigte sich eine Winterlandschaft von Scheins in Düsseldorf mit ihrer Abendbeleuchtung, ein Bild, das selbst in den schwierigeren Partieen des Schnees und Eises ebenso trefflich ist, wie in der Spiegelung der untergehenden Sonne auf der Eisfläche. Etwas anderer Art ist die durch äußerste Einfachheit der Composition, Klarheit der Färbung und Durchsichtigkeit des Eises sich hervorthuende Winterlandschaft von de Leuw in Düsseldorf; nur kann ich die Uebertreibung in der Perspektive und die allzu scharfe, fast kleinliche Detaillirung, wie sie sich in einzelnen Gegenständen, besonders der großen Baumgruppe des Vordergrundes, kund giebt, nicht billigen. — Endlich noch eine höchst eigenthümliche, auf den ersten Blick durch scheinbare Uebertreibung auffallende Winterlandschaft von Richard Zimmermann in München. Es ist eine von hohen, wilden Gebirgen eingeschlossene Gegend mit einem einsamen Häuschen am Wege. Alles ist dick beschneit. Aber schon bringt der hereinbrechende Abend dichte Nebelwolken, die in die Schlucht herabhangen und durch ihre schwere Feuchtigkeit das stark eingetretene Thauwetter erkennen lassen. Der Künstler hat es verstanden, sie in vollsten Einklang mit der Enge und dem Druck der Gebirgsöde zu bringen, so daß das Ganze, wenn man es nur aus richtiger Ferne betrachtet, den wahren Eindruck eines schwer lastenden Winters hervorbringt, und die treffliche Lösung der Aufgabe einleuchtet.

Ich übergehe dieses Mal die geringe Zahl der Seestücke und Marinebilder, weil, mit Ausnahme eines in Beleuchtung, Luftperspektive und Wellenklarheit mit gewohnter Virtuosität ausgeführten „Sonnenunterganges bei stürmischer See" von Gudin in Paris, dies Fach der Malerei wenig Bemerkenswerthes darbot.

W. Amsterdam, im Februar. Wie ich Ihnen im Jahre 1853 berichtete, wurde damals von der Gesellschaft „Felix meritis" zum dreiunddreißigsten Male ein Wettstreit ausgeschrieben und als Preise für das beste Gemälde aus der vaterländischen Geschichte eine goldene Medaille zum Werthe von 300 fl., für ein Gemälde, „eine poetische Idee ausdrückend", eine goldene Medaille von 200 fl. ausgesetzt. Es waren nur 5 Gemälde eingesandt worden; nichtsdestoweniger wurde einem der Einsender die erste goldene Medaille, einem andern die zweite, und einem dritten eine vergoldete silberne Medaille zuerkannt, während noch ein vierter Einsender ein löbliches Zeugniß erlangte und nur ein Einsender leer ausging. Das erste bekrönte Gemälde ist von dem Maler Scholten und stellt die Wittwe des Oldenbarneveldt dar, wie sie beim Prinzen Moritz um Gnade für ihren Sohn Groenevelt fleht. Das zweite Gemälde, die poetische Idee darstellend, ist von dem Maler Wolroven und versinnlicht „ein junges Mädchen, der Versuchung Widerstand bietend." Die vergoldete Medaille erlangte der Maler Lingemon und das löbliche Zeugniß der Maler P. Tetar van Elven. Der Herr W. Brolik, Ehrenmitglied der Gesellschaft und Direktor derselben, hielt bei Ausreichung der Preise eine Rede, die hier bei G. van der Post im Druck erschienen ist.

Bekanntlich ist die Gesellschaft Felix meritis ein Institut zur Beförderung der Künste und Wissenschaften, welches im Jahre 1777 von W. Writ, einem Uhrmacher, mit 39 anderen Stadtgenossen gestiftet wurde. Es ist merkwürdig, daß die verdienstliche „Batavische Gesellschaft" in Rotterdam gleichfalls einen Uhrmacher zum Stifter und Beschenker hat und noch eine von demselben eigenhändig verfertigte Wanduhr aufbewahrt, und daß der hiesige zoologische Garten, der sich einer großen Blüthe erfreut, gleichfalls einen Uhrmacher zum Mitstifter hat. Nicht mit Unrecht will man darin einen Beweis von wahrer Volksbildung erkennen.

Der Herr Wilson, Fabrikant in Harlem, hat dieser Stadt ein großes historisches Gemälde, vorstellend „die Heldin Kenau Hasselaer mit ihren Genossinnen bei der Belagerung von Harlem durch die Spanier", gemalt von Egenberger mit Beihülfe des Malers Zurcher, zum Geschenk gemacht. Der hiesige Kunstliebhaber und Kunstbeförderer Herr Fodor überbrachte das Gemälde im Namen des Herrn Wilson dem Stadtrathe zu Harlem und hielt dabei eine passende Rede. Das Bild ist auf dem Rathhause zu Harlem aufgestellt worden.

Die hier im vorigen Herbste abgehaltene Kunstausstellung zählte 517 Nummern und bot manches Interessante. Die Düsseldorfer Schule hatte sich bedeutend betheiligt und erfreuten sich namentlich die Düsseldorfer Landschaften — von A. Achenbach, Leu, Lindlar, Hengsbach, Rausch ꝛc. — eines bedeutenden Erfolges. Die bessern derselben fanden Käufer, ebenso wie mehrere Genrebilder der Düsseldorfer Schule, die durch Gemüthlichkeit und saubere Behandlung — manche derselben schienen jedoch reine Wiederholungen — ansprachen. Ueberhaupt waren die Ankäufe bedeutend zu nennen. Das merkwürdigste Bild war von Ary Scheffer und stellte in zwei weiblichen Figuren, eine bekleidet, die andere nackt, sinnbildlich „Genuß und Entsagung" vor. Der hiesige Kunstverein hat einige 40 Kunstgegenstände, aber darunter viel fabrikmäßige, zur Verloosung gebracht. — Es trat bei der letzten Ausstellung im Akademiegebäude auch nach der erfreuliche Umstand ein, daß einer der größeren Säle mit einer verbesserten und vollkommen guten Dachbeleuchtung versehen war; dieser Saal war früher der Schrecken der Künstler, und die Arbeiten manches Anfängers oder mißliebigen fremden Künstlers sind in diesem damals düstern Saale moralisch erstickt und vernichtet worden.

Die Ausstellung in Herzogenbusch, welche im Oktober eröffnet werden sollte, begann jedoch erst im November und zog sich bis Mitte Januar hin; wie man vernimmt, sind von den 519 ausgestellt gewesenen Kunstwerken lediglich eine sehr geringe Anzahl Mittelmäßigkeiten zu wohlfeilen Preisen angekauft und verlooset worden.

(Dieser Nummer ist Nr. 5 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 11. **Donnerstag, den 15. März.** **1855.**

Ueber Titian's s. g. „irdische und himmlische Liebe" aus der Galerie Borghese.

Wir haben vor Kurzem einer Copie gedacht, welche Ihlee von dem in der Ueberschrift genannten Bilde anfertigte und die uns auf's Neue zur Untersuchung über die Bedeutung desselben anregte. Wir erinnerten uns dabei des ersten Besuches bei Göthe, wo der Empfang beim Betreten des Vorplatzes mit diesem Gemälde und dem bekannten pompejanischen Salve sogleich auf's Heiterste durch italische Reminiscenzen eingeleitet war. Wie wir damals den Schritt hemmten, bitten wir den Leser, dem die Vorstellung des Gegenstandes ungeläufig, einen Augenblick im Anschauen des Bildes zu verweilen.

In einer Landschaft, die hinter dunklem Gebüsch sich ausbreitet, sitzt links eine Jungfrau in züchtiger, einfach weißseidener Bekleidung, ein geschlossenes Becken neben sich; rechts eine zweite, unbekleidet; von dem erhobenen Arm, womit sie ein kleines Salbgefäß emporhält, wallt ein granatblüthrothes Gewand herab. Zwischen beiden scheint, nur mit sich beschäftigt, ein Eros in dem Wasser zu plätschern, welches sich in dem antiken Sarkophag, vor dem beide Frauen ausruhen, angesammelt hat.

Indem wir nun bei gegönnter Muße und einer dem Auge günstigeren Nähe, als sie die Galerie gewährt, die Copie betrachten, entdecken wir auf der Frontseite des Sarkophags eine uns früher entgangene Vorstellung höchst eigenthümlicher Art. Sie scheint in doppelter Beziehung der Untersuchung werth; einmal, indem darauf das Wappen des Hauses Visconti vorkommt, was also Folgerungen über eine damit zusammengehende Bestimmung, so wie über den Besitz des Gemäldes zuläßt; dann aber des Inhaltes des Reliefs selbst wegen, dessen Auslegung zu versuchen hier zunächst die Absicht ist, und woraus sich ergeben wird, ob aus dem dargestellten Gegenstand sich die Benennung des Bildes rechtfertigen läßt.

Betrachten wir den Sarkophag, so erscheint in dem Bildwerk, soweit dasselbe sichtbar ist, zur linken Hand ein Roß, das von einem Genius geführt wird. Vor demselben liegt zu Boden geworfen eine weibliche Gestalt, die von einer anderen, männlichen, auf nachdrückliche Weise Züchtigung empfängt. An dieser Handlung nehmen — und nach ihren Geberden offenbar nicht als Zuschauende bloß — andere Gestalten Theil. Diese Vorstellung ist jedenfalls ihrer ganzen Auffassung nach zu inhaltreich, als daß sie nur verzierendes Beiwerk sein könnte; sie hat nicht nur an sich ihre Bedeutung, sondern muß auch, wenn wir sie eingehender prüfen und richtig würdigen wollen, als miterklärend zu dem Gegenstande des Bildes betrachtet werden.

Da nun nach links hin ein Theil davon, und zwar gerade der Anfang, verdeckt wird, so läßt sich allerdings nur aus dem Inhalt des Uebrigen ein voraussetzlicher Zusammenhang errathen, und wir wollen sehen, ob dieses mit einiger Wahrscheinlichkeit geschehen kann. Zunächst kommt uns das mit jener Seite noch in Verbindung stehende Roß dabei zu Hülfe, welches ohngefähr die Mitte des Reliefs einnimmt, und am Gewand der als „himmlische Liebe" gedeuteten Figur hervortritt. Eines Theils ist es sichtbar, daß Titian sich für die Gegenstände eines Sarkophag-Reliefs an antike Vorbilder erinnerte; insofern aber dabei doch auch wieder eigene Gedanken eingemischt sind, kann kaum bezweifelt werden, daß sich der Einfluß gelehrter Freunde, oder vielleicht des Besitzers selbst, durch Ideenangaben dabei geltend gemacht habe. Diese Ideen waren Platonische, denn an den glänzenden, geistreichen Höfen italienischer Fürsten, welche damals das Kunstpatrenat übernahmen, wurde, wie von der höheren Gesellschaft überhaupt, nicht nur durch Beschäftigung mit klassischer Literatur die Richtung auf das Alterthum entschieden begünstigt, sondern ganz besonders Platonische Philosophie durch Marsilius Ficinus, geb. 1433, gepflegt und bekannt. Es konnte daher Titian wohl schwerlich an Mitteln zur Bereicherung seiner Erfindungen fehlen; und da nun andererseits unter den antiken Fragmenten, die man zu sammeln und aufzustellen begann, sich gewiß auch nicht selten jene Votiv-Reliefs gefunden haben werden, wobei das Roß als Symbol der Wanderung zum Hades die darauf vorgestellte

Abschiedsscene einleitet, so dürfte auch hier in dem Pferd — das ohnehin etwas Uebernatürliches in der Formbildung an sich trägt — nicht unwahrscheinlich das Platonische Todtenroß erkannt werden. Haben wir demgemäß den fehlenden Theil des Bildwerkes in Gedanken nach den Vorbildern jener Todtenmale zu ergänzen, welche eine ältere Zeit uns unter der Benennung von „Silicernien" vorführte, so eröffnet uns dagegen die zweite, sichtbare Hälfte einen Blick auf das Schicksal der Abgeschiedenen im Hades selbst. Sonach werden wir in der niedergeworfenen, ihrem Peiniger übergebenen weiblichen Gestalt eine Seele erkennen, welche nach vollbrachter Reinigung von dem ihr anklebenden Irdischen bestimmt ist, den Weg auf der aufwärts führenden Seelenbahn weiter zu wandeln. Was aber können in Gemeinschaft mit dieser Gruppe die anderen Gestalten bedenten, die mehr nach links hin erscheinen? Sie als Seelen zu erklären, welche bereits jene erste Läuterungsstufe überstanden haben, liegt nahe; denn Nacktheit deutet auf vollendete Entäußerung des Leibes; auf noch nicht vollkommene Leidensfreiheit aber die Theilnahme, welche in ihren Geberden sich äußert.

Diese Auslegung gewinnt an Zusammenhang, wenn wir die Anordnung der Gruppen im Relief mit der Vorstellung des Gemäldes verbinden, und also nicht außer Acht lassen, daß nach einer Seite hin die Todes-, nach der andern aber die Reinigungsscene mit den Gestalten der himmlischen, der Welt abgestorbenen, und der ihr zugewandten sinnlich irdischen Liebe zusammengestellt sind.

Wenn in dem Ausdruck der Ersteren ein Vergessen der Außenwelt und die Richtung auf Ewiges sich kund giebt, so sind dagegen die Augen der Anderen in selbstgefälliger Schönheit auf den Eros und den Spiegel des Wassers, des Seins der irdischen Natur, und mit Sehnsucht nach dem Eintritt in die Sinnenwelt gerichtet. Und was bedeutet nun der zwischen beiden mitten innestehende Eros, der seine Hände in den Brunnen tauchend daraus zu schöpfen scheint? Aus dem feuchten Element quillt alle materielle Reizung, aus der Zeugungslust aber geht alter Lehre zufolge hervor dieses vielfach mit Schuld verknüpfte Dasein, an dessen Ende die auf einige Zeit in die Sinnenwelt eingetretene Seele der Tod abwärts an den Ort der Buße führt. Darum wird auch von dem entkleideten Weibe das Salbfläschchen, das im Dienst der Aphrodite so eigentlich am Ort ist und zu den Attributen der Verführung im mystischen Sinn gehört, mit erhobener Hand getragen.

Dieses wäre in der Kürze die Deutung, welche wir den am Brunnen zu erblickenden Bildwerken geben, und wenn die uns bekannten Vorstellungen auf wirklich antiken Sarkophagen — obgleich ein solcher hier gemeint ist — von der gegenwärtigen Composition abweichen, so mag das nichts weiter beweisen, als daß neu wieder auflebende Ideen immer auch ein neues Leben unter einer zweiten Form in Anspruch nehmen. Es kann darum auch nichts dagegen eingewendet werden, daß wir hier die Vorstellung von Todtenwelt und Todtengericht dem mittelalterlichen Dogma mehr als dem rein antiken Geiste angenähert, und darum körperliche Strafe die Stelle der Läuterung durch die Flamme der Fackel einnehmen sehen.

Nach dieser Auslegung kommen wir auf das Wappen der Visconti zurück.*) Da es sich auffallenderweise zwischen diese Vorstellungen eingereiht findet, so kann die Frage aufgeworfen werden, ob dasselbe hier rein als Eigenthumsbezeichnung zu betrachten sei, wie der Gebrauch es heischt, anderen Hausbesitz, vorzüglich silbernes Tafel- und Trinkgeräth, zu stempeln; oder ob es nicht vielmehr in direkter und persönlicher Beziehung zu der Bestraften aufgefaßt werden müsse?

*) Una squamosa Biscia, che con la dentata bocca divora le gambe d'un sanguinoso fanciullo. So beschreibt Paolo Giovio das gewählte Sinnbild, welches er „antica insegna della famiglia de Visconti" nennt.

Für die Geschichte des Gemäldes selbst sind der Art Bezeichnungen immer von Interesse; wenn aber die Nachricht, es sei dieses Bild, bevor es Eigenthum der Borghese geworden, im Familienbesitz der Visconti gewesen, — und hiermit ausdrücklich die herzogliche Familie gemeint ist, — so darf, falls ein solches Vorgeben durch nichts weiter als durch das Wappen documentirt werden könnte, das wenigstens von einer Prüfung der Daten nicht abhalten.

Der letzte Visconti, Philipp Maria, hinterließ bekanntlich, kinderlos in beiden Ehen, mit Beatrice Tenta und Maria von Savoyen, nur eine natürliche Tochter, Blanca Maria, durch welche das Herzogthum Mailand, nach lange verzögerter Vermählung, an Francesco Sforza überging. Blanca Maria, welche 1468, also 9 Jahr früher als Titian geboren wurde, 1477, als Wittwe starb, konnte demnach nicht die Bestellerin des Bildes sein. Wir sind fern davon, durch diese Datenangabe dessen anerkannte Originalität zweifelhaft machen zu wollen, und darum veranlaßt, den ersten Besitzer in einer Seitenlinie des Herzoghauses zu suchen; dies scheint auch nach dem Wappen das Richtigere, da alle heraldische Auszeichnungen mangeln, welche dem regierenden Stamme zukamen. Es ist keineswegs zweifelhaft, daß, außer dem zur Regierung gelangten, Zweige von anderen Seiten vorhanden waren, denn Paul Giovio nennt die Familie schon im 13ten Jahrhundert molto grande ed illustre. Aus Mangel an ganz korrekten Quellen*) müssen wir die Untersuchung hierüber fallen lassen, finden aber zufällig in einem 1549 zu Venedig gedruckten Buche einen Batista Visconti, Sohn eines Hermes, dessen Vater dem Enkel diesen Namen gab. Aus der Zueignung, in welcher dieser Batista ebenwohl „molto illustre e generoso Sgr." angeredet ist, geht zweifellos dessen Verwandtschaft mit dem herzoglichen Hause hervor; aber gänzlich wird die Nachweisung darüber vermißt, ob die Ascendenz über Magno Mattheo, den ersten Principe, hinausreicht, oder, was immer möglich wäre, von Bernabo ausging, der neben fünf legitimen Söhnen, die nicht zur Regierung kamen, mehrere natürliche Kinder hatte. Man war in italienischen Fürstenfamilien längst an ein weniger schroffes Abstandsverhältniß zwischen ächter und anderer Nachkommenschaft gewöhnt, so daß es nicht auffallen wird, wenn auch Letztere das Wappen ohne heraldisch vorgeschriebene Bezeichnung der Batardise führen durften.

Für die bald bevorstehende Illustration des Gemäldes wäre es sicher von Erheblichkeit, eine annähernd gewisse Kunde über dessen ersten Besitzer zu haben, so wie auch die Veranlassung zu der gewiß nicht bloß zufälligen allegorischen Episode näher zu kennen. Sollte die Vorstellung auf eine der Viscontischen Frauen, vielleicht auf Beatrice di Tenta, welche Philipp wegen vorgeblichen Ehebruchs mit dem Musiker Orumbello enthaupten ließ, bezogen werden, so war diese wenigstens nicht die Einzige in dem Hause, welche eine gleiche Aufnahme im Jenseits erwarten durfte.

Doch wir mögen lieber der Gunst des Zufalles als der eigenen Phantasie es überlassen, unsere keineswegs erschöpfenden Betrachtungen über ein Gemälde zu vervollständigen, welches durch philosophischen Gedankenreichthum so vielen andern voransteht und so ganz geeignet ist, das bestehende Vorurtheil gegen Kunst-Allegorien zu widerlegen.

5 + 3.

*) Hübner, dem in den genealogischen Tabellen einige Mängel nachgewiesen werden können, stimmt vielleicht aus gleichem Grunde nicht mit P. Giovio überein.

Zeichnungen aus dem Leben eines Wüstlings von Bonaventura Genelli.

(Schluß.)

Genelli's Zeichnungen, von denen hier die Rede ist, gehören weder einer bestimmten Kulturzeit, noch einem bestimmten Volke an. Das Kostüm ist ein allgemein mittelalterliches, die Verhältnisse klingen an die Welt der romantischen Dichtung an, südlicher Himmel scheint die Gestalten zu dieser sinnlichen Kraft und Frische aufgezogen zu haben. Das phantastische Element in Genelli's Wesen bedurfte dieser unbestimmten Sphäre, um leidigen pedantischen Mäkeleien wegen Verletzung historischer Treue ein für alle Mal aus dem Wege zu gehen. Wenn uns Hogarth's Cyclus, der einen ähnlichen Namen führt, mit der sittlichen Gewalt eines Juvenal die Nachtseiten der gleichzeitigen Gesellschaft aufdeckt, sehen wir hier eine aus der Luft gegriffene Geschichte sich vor uns entwickeln, deren sittlicher Eindruck vielleicht um so mächtiger ist, weil die Leidenschaften ohne die Schranken irgend einer gesellschaftlichen Convention ihr Wesen treiben. Die achtzehn großen Blätter sind in leichtschattirten Umrissen mit Bleistift ausgeführt; bis in die feinsten Details der Gewänder und Geräthe geht jenes Naturgefühl, das sich im Nackten so glorreich erweist. Es ist hier der Ort, jener gedankenlosen Anklage entgegenzutreten, als sei Genelli's Form manierirt. Was von ihm durch den Stich veröffentlicht ist, mag dieses Urtheil hie und da rechtfertigen. Außer in wenigen Blättern von Merz und Schütz haben wir das Leben der Genelli'schen Umrisse nirgend erreicht gesehen. Es ist wahr, daß er gewisse Angewohnheiten in der Angabe der Schatten hat, die in der Zeichnung genügen und im Stich auffallen. Es ist nicht minder wahr, daß er in den Köpfen wenig individualisirt. Aber gesetzt auch, es wäre dies ein **Mangel**, so ist es darum noch kein **Fehler**. Er drückt sich so schlagend durch die Gestalt aus, daß er das Gesicht nur so viel mitsprechen lassen darf, wie es die antike Kunst that, wie es jeder Künstler thun wird, dessen Natur nach dem Erhabenen steht. Denn dem Erhabenen ist eben das persönlich scharf Ausgeprägte, Individuelle fremd. Endlich aber ist es wahr, daß gewisse Lieblingsmotive in seinen Compositionen wiederkehren. Wir fragen: in welchem reich schaffenden Geiste nicht? Etwa nicht bei den großen Florentinern, nicht bei Rafael? Aber sehen wir zu, wie es um diese Wiederholungen steht. Sind sie nicht stete Läuterungen und Reinigungen des ersten Gedankens? darf der Künstler einer einmal flüchtig ausgedrückten Geberde nicht nachhängen, bis er ihr ihr Bestes abgewonnen? Und wann hätte Genelli bei diesen Fortschritten eines Motivs nicht Rath von der Natur angenommen?

Wäre es indessen dennoch wahr, daß Härten und Willkürlichkeiten die Wirkung der Genelli'schen Compositionen verkümmerten, so fragen wir, welche Kraft jemals im Drucke Maaß gelernt habe, welcher Willen in der Beschränkung nicht zum Eigensinn, welcher edle Wein nicht in langer Haft herbe geworden sei? Während man in München Talenten, die zur Illustration eben ausreichten, Wände einräumte, blieb Genelli darauf angewiesen, Gedanken, die für Wände geschaffen waren, zur Illustration zu verbrauchen.

Wir haben so viel von dem ganzen Künstler gesprochen, daß uns für das zunächst in Rede stehende einzelne Werk wenig Raum vergönnt sein wird. Hätten wir ihn auch, wir würden ihn schwerlich benutzen. Ueber Richtungen kann man sich verständlich machen, da ein Allgemeines in ihnen ist. Der sinnlichen Erscheinung des einzelnen Werkes wird das Wort schwerlich Genüge thun. Wer Augen hat zu sehen, der sehe. Wir beschränken uns daher auf eine gedrängte Uebersicht des Inhalts dieser achtzehn Blätter.

* * *

Titelblatt. Eine Tafel mit den Schriftworten: „darnach, wenn die Lust empfangen hat, gebiert sie die Sünde; die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebiert sie den Tod", scheidet das Blatt in zwei Hälften. Die obere nimmt ein Wagen ein, auf dem ein Jüngling in träumerisch weichlicher Stellung ruht, beide Arme über das Haupt gelegt, auf seinem Knie der vulgare Amor, der ihm Lieder singt. Zwei Dämonen ziehen den Wagen, dem ein höllischer Seelenführer voranzieht und die sieben Todsünden nachstürmen. Rechts und links in einer Arabeske, die von der Tafel ausgeht, der trauernde Schutzgeist des Jünglings und der Satan, sich die Philosophenmaske grinsend vom Gesicht ziehend. Die untere Hälfte des Blattes zeigt den Jüngling von einer Schaar rasender Weiber gepeinigt, von zwei Sturmwinden in der Hölle umgetrieben.

Blatt 1. Der Wagen, auf dem der Jüngling ein Fräulein entführt, von ihren Brüdern zu Roß eingeholt, er selbst aufgerichtet, im Begriff, das Pistol auf den einen Bruder abzufeuern; der andere, tödtlich verwundet, sinkt vom Roß, die Arme nach der Schwester ausstreckend, die den Schleier über ihr Gesicht zieht. Eine herrliche Gruppe von erschütternder Kühnheit. Der Wagenlenker vorn stürzt verwundet vom Pferd, ein Diener der Brüder wird von seinem scheuenden Pferde geschleift; vorn am Wege Bettlerinnen mit einem Kinde gelagert, in Entsetzen über das Ereigniß.

Blatt 2. Am Seeufer, Schwäne auf der Flut, in der Luft Tauben. Der Entführer mit seiner Gattin im Kahn, die Laute zwischen den Knieen. Sie wollen eben abfahren, als ein Weib auf der Höhe des Ufers erscheint, drohende, warnende Worte rufend, die die junge Frau in die Höhe schrecken. Sie wendet sich nach der Gestalt zurück, in der wir ein früheres Opfer ihres Geliebten ahnen. Der Wüstling sucht sie beschwichtigend abzuwenden. Herrlich in den einfachen Contrasten, die wenigen Linien der Landschaft groß und bedeutend.

Blatt 3. Der Jüngling im Schooß seines Pagen auf dem Ruhebett hingestreckt, der Narr singt zur Laute, draußen Wetternacht, vor der der Page erschrickt, während sein Herr ausgelassen den Becher hebt. Durch ein Fenster blickt die Gattin schaudernd in die Scene hinein.

Blatt 4. Juden kommen in den Garten, wo er sich von seinem Narren aus dem Decameron vorlesen läßt. Er zerreißt ihre Schuldverschreibungen und wirft sie ihnen vor die Füße, indem er mit höhnischer Symbolik seinen Degen nachlässig die Köpfe der Disteln mähen läßt.

Blatt 5. Ein Bote bringt ihm, da er in üppiger Gesellschaft ist, Brautkranz, Ring und Scheidebrief seiner Gattin. Mit dem Kranz bekränzt er zum Gelächter seiner Gesellen den Pagen, der sich affektirt verneigt.

Blatt 6. Scene im Bade. Er ist eben herausgestiegen, sitzt einem Spiegel gegenüber und läßt sich von einem Mohren den Rücken trocknen, während er sich an dem Disput eines dicken Mönchs und eines Philosophen, die zu seinem Schmarotzergesinde zu gehören scheinen, ergötzt.

Blatt 7. Die Höhle einer Hexe, in die ihn Ungewitter auf der Jagd getrieben. Er und der Narr sitzen nackt neben dem Feuer, an dem ihre ausgebreiteten Gewänder trocknen. Die junge Hexe, ein trefflich dämonisches Gesicht, schön, jung, mit sprossendem Bart, weissagt ihm Unheil aus der Hand, dem Beide mit Spott zuhören.

Blatt 8. Ein Jagdzug, hinter einer Mauer vorkommend, an seiner Spitze der Jüngling, ist einem Zuge vermummter Leichenträger begegnet. Der Dissoluto hat auf der Bahre seine todte Gattin erkannt, er ist vom Pferde gesprungen und, den Zug hemmend, auf ein Knie gestürzt. Die Bahre ist niedergestellt, das weibliche Geleit der Todten, ihre Freundinnen und Verwandtinnen, stehen vor dem Leichtsinnigen in Verachtung und Zorn. Mit allen Zeichen jäher

Reue bietet er ihnen seinen Degen und die offene Brust zur Rache. — Ein Blatt der ergreifendsten Wirkung, meisterhaft in der Silhouette gegen den einfachen Hintergrund und Himmel.

Blatt 9. Der Vorfall ist ruchbar geworden. Priester haben den Jüngling aufgesucht, um seine Reue zu nützen. Sie finden ihn inmitten eines üppigen Bacchanals. Er steht nackt mit ruhigem Lachen im Vordergrund; links entfernen sich die Geistlichen, von Dirnen verhöhnt, der eine hebt — eine herrlich gedachte Gestalt — das zerbrochene Crucifix vom Boden, das ihm der Wüstling aus der Hand geschlagen zu haben scheint; rechts der Zechtisch mit wüster Gesellschaft; ganz vorn eine Dirne, die einem vom Polster Geglittenen den Wein in's Gesicht schüttet; Blick in ein hinteres Gemach, wo Spieler aneinandergerathen sind, die der Narr zu beschwichtigen sucht. — Alle Wunder und Frevel des Heidenthums in diesem Bild.

Blatt 10. Der Bischof, der die Burg des Wüstlings für diese Schandthat gestürmt und in Brand gesteckt hat, läßt ihn gefesselt von zwei Landsknechten fortschleppen. Gruppen Verwundeter und Todter füllen die Landschaft. Der Bischof selber zu Roß scheint dem Gefangenen seine Frevel vorzuhalten. — Eine der reichsten und gewaltigsten Compositionen des Cyclus.

Blatt 11. Im Gefängniß. Der Wüstling hat den ihm geschickten Beichtvater erschlagen, um in seiner Kutte zu entfliehen. Eine Fackel erleuchtet in ruhigen Massen das Kerkergemach und den Mörder, der schon mit der Kutte angethan, auf Einem Fuße stehend, sich noch die Sandalen des Erschlagenen anzieht, den Blick gespannt nach der offengelassenen Thür gerichtet.

Blatt 12. Zwei vornehme Damen im Jagdanzug finden ihn im dichten Wald, an einen Stamm hingestreckt, schlafend. Ueber ihm ist sein Traum gebildet, in welchem ihn der Bischof und der Beichtiger verfolgen. Er liegt, den Mund zum Schreien geöffnet.

Blatt 13. Noch in der Mönchstracht sitzt er in einem Gartensaal vor den beiden Damen und singt ihnen zur Laute seine Abenteuer vor. Die eine der Damen läßt sich von einer Zofe das Haar schmücken. Sie lauscht, reizend in einen Sessel hingelagert, die Hand auf dem Herzen, sichtlich gerührt dem Gesange.

Blatt 14. Er ist der Gemahl der einen Dame geworden, sitzt nun an der Leiche seines Freundes, des Narren, sinnend, den Klageweisen eines Sängerchors lauschend. Die Hexe hat sich hereingeschlichen und erinnert ihn an die Erfüllung eines Theils ihrer Prophezeihung.

Blatt 15. Von einem Maskenball heimgekommen, liegt er lang ausgestreckt auf seinem Lager. Ein Dämon mit breiten Flügeln führt ihm im Traum eine wehklagende Nonne und eine andere jugendliche Gestalt, die ein gemordetes Kind trägt, furchtbar vorüber. Ein anderer Schatten, greisenhaft, vielleicht das Bild seines Vaters, kriecht an ihn heran und scheint ihm quälende Worte zuzuraunen. Seine Gemahlin neben ihm ist aufgefahren und horcht mit Grausen den bewußtlos herausgestöhnten Bekenntnissen. — Alle unheimlichen Mächte sind in diesen wenigen Linien lebendig, in einfacher Größe, Gestalt und Geberde der Frau wunderbar. Und nun erst die Andeutung der Lichtwirkung durch die verlöschenden Kerzen und den hereinblickenden Mond.

Blatt 16. Ein Kirchhof. Er erwartet, hinter einem der alten Grabsteine stehend, eine Buhlerin, als ihn der Gesang der Nonnen, die über den Gräbern sitzend, ihm abgewandt, in die Landschaft hinaussingen, im Innersten ergreift. So in sich versunken, das Haupt geneigt, überhört er den nahenden Schritt der Dirne, die lächelnd neben ihn tritt und ihm mit dem Fächer über die Schulter schlägt. — Die Gestalt des Mädchens in ihrer leichtfertigen Grazie, die Stille des Orts und der gebeugte Mann — unübertrefflich naiv, groß und innig empfunden.

Blatt 17. Die Gemahlin hat ihn mit zwei Buhlerinnen in einem Saal des eigenen Hauses überrascht und mit dem Schwerte tödtlich getroffen. Sie steht ganz links im ersten Entsetzen über ihre eigene That, das blutige Eisen in der Hand, das wirre Haar von der Stirn streichend, während das Estrich sich aufgethan und Dämonen der Tiefe den aufschreienden Mann in furchtbarem Sturm und Sturz hinunterreißen. Rechts steht ein großer Teufel, der die in dem Winkel des Heerdes zusammengekauerten Dirnen angrinst. Durch die offenstehende Thür des Saales sieht man die Diener, die seine Helfershelfer waren, von Blitzen gepeitscht, eine Treppe hinabtaumeln, durch die sie zu entrinnen dachten. Die Hexe ist im Hintergrunde erschienen und weidet sich an der Erfüllung ihrer Sprüche.

—tn.

Julius Hübner's Karl der Fünfte.

Was Aristoteles gelegentlich dem Maler Protogenes rieth, als er des Stagiriten Mutter vollendet, nunmehr an die Thaten des großen Alexander sich zu wagen, dieß wird, in seinem nächstliegenden Sinne wenigstens, von den heutigen Künstlern genugsam befolgt. Auf der Münchener Ausstellung von 1854 trat, wie für vieles Andere, so auch hierfür das Zahlen-, Art- und Gradverhältniß zwischen sonst und jetzt unzweideutig vor Augen.

Freilich jenem Rathe weiterhin, ihm letztlich und vollkommen gerecht zu werden, wählt der Maler nicht Geschichtliches nur, auch nicht das einmal bedeutende Geschichtliche, sondern aus der Fülle des Letzteren, das Todte ruh'n lassend, allein das Fortlebende, das einfürallemal Bedeutende, noch Bedeutende, noch Wirkende oder Gegenwirkende. Anders ja vermag er nicht — woran, wer mit Aristoteles anbindet, sich gebunden fühlt —, seinen Gegenstand innerhalb der Kunstgränzen zu ethisiren, ihn der Mit- und Nachwelt, wenn man so sagen darf, in's Gewissen zu malen; anders seine Kunst nicht, ihre menschliche Bestimmung und Würde zu wahren, an ihrem Theile, auf ihre Weise, mit ihren Mitteln einzugreifen in den natur- und sittengesetzlichen Verlauf allgemein-menschlicher Entwicklung. Die Wahl aber, die Erfindung, das Herausfinden dessen, was fortlebt, bedingt sich für den Künstler jetzt, nachdem die Zeit der Unwissenheit übersehen ist, durch die Erkenntniß und Handhabung des Maßes aller Zeiten, des Werthmessers aller weltgeschichtlichen Stoffe, durch eine Anschauung des allbelebten Geschichtskreises aus seinem Mittelpunkt heraus. Für den Künstler eine um so unerläßlichere Bedingung, da dieser Mittelpunkt zusammenfällt mit dem der Kunst, da Der, in welchem das Leben erschienen, zugleich das lebendig-, das leibhaftig-Schöne, das ganz und gar sinnlich offenbarte Uebersinnliche, wie geschrieben steht: „der Schönste unter den Menschenkindern" ist — die thatsächliche und persönliche Bürgschaft für den Erfolg des künstlerischen Strebens derer, die von Seinem „schönen" Namen genannt sind. Wer das Jota des Kunstgesetzes erfüllen will, muß mit Herz und Hand zu Dem sich bekennen, der das Ende auch dieses Gesetzes ist.

Solches zugestehn heißt schon gestehn, daß Karl V. eine Kunstaufgabe ist von einer Wucht wie wenige. Behauptet er doch weltbeherrschend die Schwelle der Neuzeit des Christenthums oder, sofern uns das Christenthum für das in integrum restituirte Menschenthum gilt, der Neuzeit schlechthin, — den schmalen Gränzstein zweier durch und durch feindlichen Epochen.

Und wie behauptet er seinen Standort? Den Zeugnissen für und wider ihn zu trauen, als ein Mensch, der Kraft besaß, aber keine Stärke; der rechnen konnte, nicht urtheilen; der den Werth der neuen Welt begriff, nicht den der neuen Zeit. Er faßte nicht ihren Geist; drum faßte dieser ihn und warf ihn in Estremadura's glänzende Einöde.

Hier hat Hübner ihn aufgenommen, diesen Karl uns gezeichnet und gemalt. Mit allem Glück eines Genius, mit allem Geschick eines Meisters vom Fach.

Das Bild befindet sich, auf der Durchreise nach der französischen Hauptstadt, in Leipzig. Wir wollen wünschen, daß seine Beschauer in Groß- und Kleinparis über der Schätzung technischer Vorzüge nicht das Schätzbarere, Vorzüglichere denkend und dankbar zu würdigen vergessen, auf welches die dem Gesetze mehr als dem Glauben ähnliche Techne denn doch nur Zuchtmeisterin ist.

Die universalgeschichtliche Wahrheit der Darstellung wird einstimmig von allen Historikern bezeugt, die eine Stimme hatten oder noch haben; die specielle Wirklichkeit aber und Thatsächlichkeit scheint aus dem bekannten Stirling'schen Buche und zwar besonders aus S. 190 und S. 242 der Kayser'schen Uebersetzung geschöpft.

Der Schauplatz nämlich ist eines kleinen Palastes offene Gallerie, in welcher der gewesene Kaiser — anders als ehedem auf dem großen Schauplatze — die Sonne untergehen sieht. Sein Thron ein morscher Lehnstuhl, sein Scepter ein Stab, kaum zu eigener Stützung hinlänglich. In seiner Nähe nichts Lebendiges als ein Papagei und ein Affenpaar, von der Königin Portugals ihm geschenkt; das Thierreich bot noch Ersatz für den Mangel an Papageien- und Affen-Naturen im Geschlechte der Menschen, unter denen das Nachplappern und Nachthun, der blinde Gehorsam, ganz zu verschwinden drohte. So malt sich uns schon in des Kaisers Umgebung des Kaisers Zeit. Aus ihrem tiefen Brunnen springt unaufhaltsam munter ein ihm neuer, unkenntlicher Strahl in die Höhe, welche so genau sich nicht bestimmen läßt als die der fernhin lockenden Berge der Vera. Seines Lebens Motto, auf dem sich um die Säulen des Hercules schlingenden Bande, ist in den Hintergrund getreten. Vor uns sitzt er selbst, wie vom Alp gedrückt, — „in Trümmer fallend mit dem alten Reich." Was er im Kopfe hat, verräth das Auge, das sich gleichsam bricht zwischen dem Brevier, worin er blättert, und Tulpen, die ihm zu Füßen blüh'n. Dieß der denkende Karl. Den handelnden weist uns die Hand, das rechte Organon des Handelns. Wie es bei Dante (Inf. 19.) von einem Unglücklichen heißt: er weinte mit den Füßen: so versinnbildlicht die Hand hier den klaffenden Riß der Seele. Da haben wir den ganzen Karl, den ganzen Entzweiten.

Möglich, daß wir in Einzelheiten zu viel suchen und finden; aber unmöglich, daß Hübner's Bild nur eine correctgemalte Erzählung aus der neueren Geschichte, daß es nicht vielmehr die edle Rache sein sollte des deutschen, des allseitig-reformirten, christlich-verjüngten deutschen Volksgeistes, welcher spricht: Da sitzt er, der uns wehren wollte aufzustehen. Wir stehen; er sitzt. Damit genug für diesseits. Plus oultre!

Mit einem anders klingenden „Mehr, mehr" sei uns vergönnt zu schließen! Wir zweifeln nicht an der ferneren Lebens- und Zeugungsfähigkeit einer Schule, welche, den Ursprungspunkten treu, ihre künstlerischen und ihre vaterländischen Triebe mit der Weihe der Kraft verinnigend und vereinigend, in so guten Werken ihr Farbenlicht leuchten läßt vor den Leuten.

Dresden. **Dr. Albert Peip.**

Mittheilungen aus Rom.

Von **Ernst aus'm Weerth.**

VII.

(Schluß der verkäuflichen Kunstwerke des Privatbesitzes.)

3. Perino del Vaga.

Hatte Peruzzi durch die überwältigende Fülle seiner Compositionen Aehnlichkeit mit dem größeren Michelangelo Buonarotti, so gleicht Perin del Vaga wieder dem Peruzzi in der Anmuth des Wesens und der Helligkeit der Farbe; wir reihten deßhalb der Grablegung des ersteren Peruzzis Composition an, und erwähnen nach dieser eines der schönsten Madonnenbilder, welche, Rafaels Jungfrauen ausgenommen, im Adel italienischer Kunst geboren sind. Das köstliche Bild befindet sich im Besitz des Geheimen Medicinalrath Dr. Alertz zu Rom, ist auf eine Holzplatte gemalt und mißt an 3' in der Höhe und 2½' in der Breite.

Auf einem weißen Kissen liegt das ganz nackte, blondgelockte Jesusknäblein, im Schooß der zweidrittel Profil gesehenen Mutter, deren rechter Arm seinen Nacken umfaßt, so daß die Hand unter dem rechten Aermchen des Kindes sichtbar wird. Die Blicke der Mutter und des Kindes begegnen sich, indem letztere zu dem wohlgefälligen Knaben herabsieht, der sich mit der linken Hand an das Brusttuch der Mutter klammert. Hinter dem Kinde schaut auch der weißbärtige Joseph auf einem Stock ruhend, in braunem Wamms zu diesem herab. Maria hält in der edelgebildeten linken Hand ein Buch, ist bekleidet mit einem röthlichen, im Licht gelblichen Gewande und noch von einem saftig grünen Kleide, welches über den Schooß fällt; vom bräunlichen Gürtel gehen zwei Tragbänder über die Schulter, welche vor ihrer Theilung auf der Mitte der Brust von einer Agraffe gehalten werden. Das Haupt der Maria, dessen bräunlichem Haar helle Lichter aufgesetzt sind, ist von einem grünlichen Tuch, und unsrer Erinnerung nach das des Joseph von einem weißlichen umwunden. Ueber den Häuptern der beiden Eltern schwebt ein kreisförmiger Nimbus, während von den gekräuselten blonden Löckchen des Kindes einzelne kurze Strahlen ausgehen.

So stylvoll und doch unmittelbar und lebensvoll die Composition, so rein die Zeichnung erscheinen mag, ist doch vor Allem die Frische der Farbe und vorzüglich der Carnation überraschend schön; lieblich und rosig im Kinde und der Mutter, ist sie bräunlich und kräftig in der Gestalt des Joseph. Das Gemälde paart die Schönheit der sinnlichen Erscheinung mit dem Adel eines religiösen Vorganges. Wohlthätig ist der Anblick des edlen Angesichtes der Mutter, in dem Reinheit und Begabung liegen, erfreuend die sorgfältige Ausführung, z. B. der Hände, und die Kraft der Farbe. Das Bild muß in alter Zeit bekannt und werth gehalten sein, wie uns eine alte Copie desselben in der Gallerie Doria zu Rom beweist, und es bestätigt im vollsten Maße die Anmuth, welche Vasari an Perin del Vaga belobt und wir an seinen wenigen Fresken im Dom zu Pisa noch zu bewundern Gelegenheit haben. Es verkündet sich ein köstliches frisches Leben aus seinen Werken, eine gesunde edle Sinnlichkeit, die in dieser Weise mit innerem Adel gepaart, nur in Rafael ihr Vorbild findet. Der Preis beträgt 100 Louisdor.

4. Masaccio.

Die große Bedeutung des Masaccio, dessen Erscheinung reformatorisch in die Entwickelung der Malerei eingriff, und die große Seltenheit seiner Werke, da unsre Kenntniß dieses Meisters nur auf den Fresken in S. Clemente zu Rom und denen in der Kapelle Brancacci, der Kirche del Carmine zu Florenz angewiesen ist, lassen

es erfreulich erscheinen, diesen geringen Besitz ängstlich zu bewahren. Agincourt führt nämlich aus der Sammlung des M. Curti Lepri zu Rom eine in Tempera bemalte Holztafel des Meisters an, welche eine in Florenz durch den heiligen Zenobius stattgehabte Auferweckung eines todten Knaben veranschaulicht*). Da es nun gewöhnlich der Fall, daß Kunstwerke des Privatbesitzes bald hierhin bald dorthin wandern und dadurch häufig so gut wie verloren gehen, machen wir darauf aufmerksam, daß eine Sammlung des M. Curti Lepri in Rom nicht mehr besteht, und sich das Bild jetzt in Händen des Herrn Caringhi wohnhaft im Palazetto des Duca Sermoneta befindet, von wo es natürlich auch bald im Handel verschwinden wird, da dem Besitzer sehr an Verkauf gelegen ist.

Die Identität des angeführten Bildes mit demjenigen bei Agincourt beweist sich durch die gleiche Größe, die gleiche Figurenzahl und die Uebereinstimmung der Nebendinge. Ein Bild des:

5. A. v. Dyck,

in Händen desselben Besitzers, erregt nicht allein wegen seiner Schönheit, sondern auch deßhalb Aufsehen, weil es wohl die umfangreichste Composition dieses Künstlers sein möchte, dessen Begabung gerade nicht in das Gebiet der freien Gestaltung fiel. Der italienische Aufenthalt, und dessen anregender Einfluß scheint ihn zu dieser Arbeit veranlaßt zu haben, was man um so mehr schließen darf, als nicht allein die Malweise an diese Epoche erinnert, sondern auch der Gegenstand, damaligem Geschmack gemäß, dem Gebiet der mythischen Heroenzeit entnommen ist. Clölia, die römische Heldenjungfrau, welche mit andren römischen Jungfrauen dem König Porsenna als Geißel übergeben war, durchschwimmt an der Spitze von diesen den Tiberstrom, um zu den Ihrigen zu gelangen**). Dies ist der Vorgang der umfangreichen Composition. Auf einem braun und weiß gefleckten Pferde, welches man in der ganzen Breite sieht, reitet Clölia in der Richtung von rechts nach links vom Beschauer aus, durch den nicht zu breit dargestellten Tiberfluß; sie sitzt auf der linken uns zugekehrten Seite des Thieres, hält den Zügel in der linken Hand und wendet zurückschauend den Kopf nach hinten. Sie hat reiches, braunes, flatterndes Haar und trägt eine weiße Perle im Ohr. Ein über die linke nackte Schulter gehendes Perlband faßt das zarte weiße Untergewand, welches die rechte Hand gegen die Brust hält, um es vor dem Herabsinken zu wahren. Von der Luft bewegt, flattert nach hinten ein im rechten Arm ruhendes Purpurgewand; am linken nackten Arm trägt sie ein kostbares Armband. Das tiefer, als das rechte, herabsinkende linke Bein, ist vom Knie abwärts nackt, während über dem Schooß ein orangenfarbiges bräunliches Gewand liegt, welches, gleichsam um es vor dem Naßwerden zu schützen, von einer Jungfrau getragen wird, die neben Clölia im Wasser schwimmt und unseren Auge den im wärmsten Fleischton gemalten Rücken darbietet. Am Ufer angelangt, im Vordergrunde des Bildes, bückt sich eine andre der Jungfrauen, um eine ihrer heranschwimmenden Gefährtinnen, die umsehend in graziöser Stellung uns ebenfalls den herrlich gemalten Nacken und Rücken, wie das edle Profil zeigt, ans Land zu helfen; eine letzte diesseit, langt eben am Ufer an und weist zu den Zurückgebliebenen umsehend, mit beiden Händen zu dem erreichten Ziel. Mehrere sind noch zurück, jenseit im feindlichen Lager; zweie sitzen fast nackt, erzählend am Ufersaum, eine mit übergeschlagenen Beinen, schönem blonden, mit Perlen durchwundenem Haar. Hinter ihnen erheben sich im nächtlichen Nebelgrau die Zelte des Porsenna, graues Gewölk zieht über dem Wasser, während am römischen Ufer der Rettung schon die ersten Strahlen des goldigen Morgens erglänzen. — Die Größe der Leinewand wird an 8′ in der Länge und 6′ in der Höhe betragen.

Das Lob des Bildes beschränkt sich nicht darauf, daß es vielleicht die umfangreichste Composition des van Dyck darbietet, denn es läßt in Anordnung und Zeichnung nichts zu wünschen übrig, und van Dyck's Farbe ist selbstredend vorzüglich; warm und zart in der Modellirung ist das Fleisch, die Stoffe besonders schön, wie der tiefe Purpur und das leichte Weißzeug der Clölia, die überhaupt üppig mit entblößter Brust, und elegant im Schmuck der Zeuge und Perlen erscheint. Aehnlichkeit hat das Bild mit dem vorzüglichen Portrait des Prinzen aus dem Hause Savoyen im Berliner Museum, dem auch die italienische Muse den vollen Adel der Erscheinung verlieh. Man kann wohl kaum in Versuchung kommen, dem Bilde einen italienischen Maler zum Meister zu geben; denn ungeachtet des italienischen Gepräges, das es in manchen Stücken besitzt und welches wir der Epoche seines Entstehens während des Künstlers Aufenthalt im Süden zuschrieben, verläugnet sich doch die materiellere niederländische Natur durchaus nicht.

Das Bild soll für den Cardinal Raggi gemalt werden und von diesem an die Familie Bonelli gekommen sein.

Schließlich weisen wir noch die Kauflustigen auf eine Sammlung höchst interessanter Zeichnungen des nun verstorbenen Nestors der deutschen Landschaftsmalerei Joseph Koch. Der Maler Herr Wittmer in Rom ist im Besitz des sämmtlichen Nachlasses dieses Künstlers, wie auch einiger Zeichnungen von Carstens und eines vor mehr als dreißig Jahren entstandenen Oelbildes der klugen und thörigten Jungfrauen von Peter von Cornelius, welches früher im Besitze von Thorwaldsen, von dessen Erben wieder herausgegeben werden mußte. Sammlungen, welche der neuesten Kunstgeschichte eine Stelle einräumen, dürften hierdurch eine Gelegenheit zur seltensten Bereicherung haben, da kleinere Arbeiten jener Epoche fast nie vorkommen und doch stets als aus einer Zeit gesteigerter Entwickelung wichtig bleiben werden.

Wir haben schon in Nr. II. dieser Mittheilungen*) beiläufig auf eine antike Bronze-Statue des römischen Leih-Hauses aufmerksam gemacht, welche in einer Höhe von 6½ römischen Palm nach Viscontis Auslegung eine Friedensgöttin vorstellt. Bei den großen Räumlichkeiten der Berliner Sculpturengallerie und deren umfangreiche Anlage, wie der seltenen Gelegenheit antike Sculpturen entschiedener Vortrefflichkeit ankaufen zu können, machen wir nochmals auf dieses Werk aufmerksam, dessen Abbildung und Beschreibung wir bereits zur Verfügung stellten. Geheimerath Dr. Alertz ist im Besitz eines ganzen Gewölbes antiker Marmorfragmente aller Art, unter denen auch eine wohlerhaltene Hermaphroditenstatue der Kaiserzeit befindlich ist, architectonische Verzierungen, Köpfe und Torsen aller Art liegen aufgeschüttet, und würden zur Decoration einer Halle oder Grotte, oder eingelassen in eine Gartenwand, den sinnreichsten Schmuck einer reichen Besitzung bilden. Der Preis beträgt im Gesammten 300 Scudi.

Die größeren Museen wollen wir nicht verabsäumen, auf die unendlich kostbare Münzsammlung des nun verstorbenen römischen Antiquars Capranesi aufmerksam gemacht zu haben. Der Tod dieses Mannes ist ein Verlust, denn er war in seinem Fache so wissenschaftlich unterrichtet, wie es selten der Fall ist, weshalb wir ihm

---

*) Agincourt, deutsche Ausgabe von Quast, Abtheilung der Malerei, Tafel CXLVII, wo folgende, auf den dargestellten Vorgang bezügliche, an der Façade des Pallastes Altoviti befindliche Inschrift angeführt ist: B. Zenotius puerum a matre gallica Romam eunte sibi creditum, atque interea mortuum dum eadem reversa sibi urbem lustranti hoc in loco conquerens occurit, signo crucis, ad vitam revocat An. Sal. CCCC.

**) Liv. II. 8.

*) In Nr. 40 des Deutschen Kunstblattes vom Jahre 1853.

hier ein dankbares Gedächtniß bekunden. Kaum möchte eine zweite Sammlung antiker Münzen existiren, die dem Beschauer einen gleichen Genuß bereitet, denn da sie nur Exemplare der besten Erhaltung enthielt, kam das Einzelnste zur vollen Geltung.

Zwei Terracotten aus den Werkstätten des Luca und Andrea della Robbia, die eine im Besitz des genannten Hrn. Mackpherson, Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen, blauweiß im bunten Fruchtkranz, war früher in der Kirche S. Francesco romano nel foro und wurde am linken Bein des Kindes, angeblich von Canova, restaurirt; die andere, eine Kreuzabnahme*), müssen wir, ebenso wie die schöne Sammlung geschnitzter Truhen des Mittelalters im Besitz des Conte Zeloni**), dem auch die bronzene Friedensgöttin gehörig, übergehen, um diesen Mittheilungen ein Ziel zu setzen, weshalb wir auch von einem Werke des A. Sansovino, von dem Vasari***) Lobendes zu sagen weiß, indem er bemerkt: „In Portugal erfahren wir von einem schönen Schlachtstück in gebrannter Erde, das er in Marmor ausführen wollte. Es stellt den Krieg dar, worin jener König die Mohren besiegte, und nie hatte man ein kühneres Werk von der Hand des Andreas gesehen." — später in einem besondern Artikel sprechen wollen.

Die Restauration der ältesten kirchlichen Baudenkmäler zu Fulda.

Da im laufenden Jahre 1855 gerade 1100 Jahre seit dem Märtyrertode des Apostels der Deutschen, des heiligen Bonifacius, und seit der Uebertragung und der Bestattung seiner Gebeine zu Fulda verflossen sind, so wurde dadurch die Wiederherstellung der Kirchen Fulda's angeregt, um sie bei der bevorstehenden Jubelfeier in würdigem äußern Gewande erscheinen zu lassen.

Als die wichtigsten darunter sind die Domkirche und die neben derselben liegende Kirche des h. Michael zu betrachten, deren Wiederherstellung unter der Leitung des Herrn Dr. Fr. Lange, Professor in Marburg, stattfindet. Erstere, von dem heiligen Bonifacius und seinem Schüler Sturmi, dem Apostel der Sachsen, im Jahr 744 nebst dem Kloster Fulda gegründet, wurde, nachdem sie zu Ende des 8. Jahrhunderts größer erbaut und nach einem verheerenden Brande in den Jahren 937 bis 948 wieder hergestellt worden war, endlich nach Erduldung mehrerer anderen Brandschäden im Laufe der folgenden Jahrhunderte, welche ihr jedoch im Wesentlichen ihren ursprünglichen, alterthümlichen Charakter nicht geraubt hatten, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, leider im entarteten Baustyle der damaligen Zeit, erneuert. Oberflächlich betrachtet gewährt sie daher dem Kunst- und Alterthumsfreunde wenig Interesse, und nur bei tiefer gehender Forschung enthüllen sich die in dem neuen Mauerwerk mehrfach eingeschlossenen Reste der alten Basilika, läßt sich mit ihrer Hülfe, so wie der alter Urkunden, geschichtlicher Nachrichten und namentlich mehrerer noch vorhandenen Abbildungen die ursprüngliche Gestalt des Bauwerkes im Geiste wieder herstellen. Es lohnt sich dieses der Mühe, weil die Fuldaer Basilika, neben der alten berühmten Klosterschule gelegen, dem vorzüglichsten Ausgangspunkte christlicher Kultur während des 8., des 9. und des 10. Jahrhunderts, naturgemäß und durch alte Zeugnisse nachweisbar, das Vorbild unzähliger anderer Kirchenbaue wurde und namentlich für die spezifisch deutsche ältere Hauptform der Münsterkirchen mit 2 Chören und 2 Hauptapsiden das erste Beispiel liefert. So wenig nun auch die jetzige Kirche für den Verlust der älteren entschädigen kann, so ist ihr doch, besonders im Innern, eine gewisse Imposanz nicht abzusprechen und müssen sogar die reichen Verzierungen in Stucco vortrefflich in ihrer Art genannt werden. Die gegenwärtige Restauration kann daher nur darauf ausgehen, den Stylcharakter der Kirche, wie er einmal ist, im Allgemeinen zu erhalten und nur, wo es nöthig ist, wiederherzustellen, während zugleich für die Erhaltung und Hervorziehung der oben erwähnten Reste altchristlicher Kunst die möglichste Sorge getragen wird.

Die Rundkirche des h. Michael, welche am Rande der nördlich vom Dome sich erhebenden Anhöhe und nur wenige Schritte von letzterem entfernt liegt, gewährt dagegen auch in ihrer jetzigen Gestalt das höchste Interesse. In den Jahren 820 bis 822, unter dem vierten Abte des Klosters Fulda, Eigil, und unter der Leitung des berühmten Kirchenlehrers Hrabanus Maurus erbaut, ist sie in ihrer ursprünglichen, innerhalb späterer Anhängsel noch wohl erhaltenen Anlage ein höchst merkwürdiges Beispiel des ersten Auftretens christlicher Kunst auf deutschem Boden, und neben der Münsterkirche zu Aachen zugleich das einzige Bauwerk, welches sich mit Sicherheit als ein Muster echt karolingischen Baustyls betrachten läßt. Der Aachener Kirche gegenüber gewinnt die S. Michaelskirche für die Kunstgeschichte noch dadurch einen besonderen Werth, daß sie nicht, wie jene, von fremden Werkleuten und aus fernher geholten, antiken Gebäuden entnommenen Architekturfragmenten erbaut worden ist, sondern lediglich einheimischen und gleichzeitigen Kräften, und zwar den Händen der Fuldaer Mönche selbst, ihre Entstehung verdankt. Dazu kommt noch, daß sich eine genaue und ausführliche Beschreibung der Kirche von einem zur Zeit ihrer Erbauung lebenden Mönche Brunwar, einem Schüler des Hrabanus, erhalten hat, welche neben anderen gleichzeitigen und späteren Nachrichten eine sichere Grundlage für die Auffassung des Gebäudes in seiner ersten Gestalt und für seine spätere Geschichte bildet.

Ursprünglich bestand die Kirche nur aus der mit einem umlaufenden Seitenschiff umgebenen Rotunde von 44 Fuß lichtem Durchmesser, deren innerer, sich über das Dach des Umganges erhebender Theil auf acht Säulen ruht, welchen acht Fensteröffnungen unter dem Dachgesims entsprachen. Dieser innere Säulenkreis, welcher acht, von schweren Kämpfern aufsteigende Schwibbögen trägt, welche letztere wieder unmittelbar auf dem ganz der antiken korinthischen, in sogenannter römischer Ordnung nachgebildeten Säulenkapitälen ruhen, umschloß bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts eine Nachbildung des Grabes Christi, so daß die Kirche recht eigentlich eine sogenannte Heiliggrabkirche und zwar geradezu eine Nachbildung der zu Jerusalem in ihrer ersten Gestalt genannt werden muß, nur daß die Zahl der Säulen dort zwölf war, hier acht beträgt. Drei Altäre, hier wie dort im Umgange nach Osten, Norden

*) Im Besitz des Hrn. Salvino Salvini nel vicolo del Divino Amore num. 3. Besprochen mit einer theilweisen Abbildung im Album giornale letterario e di belle arti vom 21. Februar 1852. — Das h. Museum erwarb vor mehreren Jahren eine vortreffliche Arbeit des Luca della Robbia in Rom, die leider nicht aufgestellt wurde; weshalb wissen wir nicht.

**) Der Conte Zeloni verlangt hohe Preise, wie Folgendes ergiebt, ist aber auch mit weit geringeren zufrieden:

1. Kleines Thonmodell der Pieta des M. Angelo, angeblich von diesem, 3500 Scudi.
2. Pieta von Ercole Grandi, besprochen in Nr. 1 der Mittheilungen über Monte pieta, 11,000 Scudi.
3. Geburt Christi von Garofalo, von bedeutendem Umfang, 4300 Scudi.
4. Clavier von weißem Marmor mit zierlichen Arabesken von 1571, 5300 Sc.
5. Clavier von vergoldetem Holz, welches, 25 Fuß lang, den Triumph der Amphytrite in vielen Figuren veranschaulicht; angeblich von Algardi (16. Jahrh.), 23,000 Scudi.
6. Der Truhen sind 33, welche 12,000 Scudi kosten.
7. Die Friedensgöttin kostet 4500 Scudi.

***) Vasari Bd. III. S. 315.

und Süden aufgestellt, vervollständigten die Aehnlichkeit, während die Michaelskirche sich in der Richtung nach der Tiefe um einen Raum vermehrt zeigt, um eine Krypta, dermalen vielleicht die älteste ihrer Art. Der Oberkirche in Form und Größe entsprechend, nur viel niedriger, ruht das Gewölbe des innersten runden Theiles der Krypta auf einer kleinen Säule mit rohem jonischen Kapitäl; statt des oberen Säulenkreises trennt eine rund umlaufende, mit vier Bogenöffnungen durchbrochene Mauer diesen inneren Raum von dem durch kleine Fenster erhellten Umgange. Letzterer wurde im eilften Jahrhundert durch mehrere Quermauern in Zellen getheilt, welche Klausnern zum Aufenthalt dienten, unter andern auch dem berühmten Geschichtschreiber Marianus Scotus, der zehn Jahre hindurch hier eingeschlossen lebte und die Fuldaer Urkunden und Bücher zur Abfassung seines Geschichtswerkes benutzte. Um 1092 wurde eine Probstei mit der Kirche verbunden, welche nun zur Gewinnung von Raum für den Gottesdienst der Conventualen mehrere Anbauten erhielt, namentlich gegen Westen ein kleines Langhaus mit viereckigem Glockenthurm, gegen Süden eine Vorhalle und gegen Osten eine Altarapside, während zugleich der Rotunde ein oberes Stockwerk aufgesetzt und auch der Mittelraum entsprechend erhöht wurde. In diesem Zustande erhielt sich die Kirche bis zum Jahre 1716, wo sie leider sich eine Verunstaltung im widerwärtigen Geschmacke der damaligen Zeit gefallen lassen mußte, welche ihren Charakter, namentlich im Aeußern, veränderte und sie so unscheinbar machte, daß dem oberflächlichen Beschauer kaum eine Ahnung ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung aufstieg, wenn ihn nicht der Zufall in das Innere führte und zu näherer Untersuchung veranlaßte.

Die gegenwärtige Restauration strebt vor allem dahin, das Gebäude von den letztgenannten Entstellungen gründlich zu säubern und alle Theile in ihrem ursprünglichen Stylcharakter so vollständig als möglich wieder herzustellen. Demgemäß wird der älteste Theil, die Rotunde nebst der Krypta, im Charakter der karolingischen Zeit restaurirt, während die im 11. Jahrhundert entstandenen An- und Ausbauten genau in der Weise ihrer Zeit ergänzt werden. Eine wesentliche Förderung erhalten diese Bestrebungen durch die Entdeckung der unter der Kalktünche und dem Stuccoüberzug bisher verborgen gewesenen Wandmalereien, welche ein ebenso interessantes als vollständiges Bild der ursprünglichen polychromen Dekoration des Innern, namentlich der Rotunde, gewähren und theilweise nur aufgefrischt zu werden brauchen. Zugleich wird auch die innere Einrichtung der Letzteren, der Ambon mit den Cancellen und die Altäre, nach karolingischen Vorbildern wieder hergestellt, der Hochaltar genau nach der Beschreibung eines von Hraban um 836 in der Hauptkirche errichteten Altars. Die aus dem 11. Jahrhundert herrührenden Theile des Gebäudes erlauben, weil mehr Vorbilder aus dieser Zeit erhalten sind, zwar eine größere Freiheit bei ihrer Restauration, doch werden auch bei ihnen die vorhandenen Spuren des früheren Zustandes gewissenhaft beachtet, die vermauerten Thür- und Fensteröffnungen wieder geöffnet, die zerstörten und umgestalteten Theile stylgemäß umgebildet.

K. G.

Kunstliteratur.

Die romanische Kirche zu Schöngrabern in Nieder-Oesterreich. Ein Beitrag zur christlichen Kunst-Archäologie von Dr. G. Heider. Wien, Verlag von C. Gerold & Sohn. 1855. In 4. 251 S. Mit 3 Kupfertafeln und zahlreichen Holzschnittdarstellungen.

Eine kunstarchäologische Schrift aus Oesterreich gehört bis jetzt zu den Seltenheiten in der Literatur. Erst neuerdings scheint man dort anzufangen, sich thätig an der lebendigen Bewegung zu betheiligen, welche im übrigen Deutschland auf dem Gebiete der Erforschung vaterländischer Denkmäler schon lange die reichsten Früchte getragen hat. Wir erinnern an die merkwürdige Thatsache, daß vor einigen Jahren ein norddeutscher Forscher, Herr von Quast, auf einer Reise nach dem Süden die höchst bedeutenden romanischen Kirchen von Gurk und Seccau finden mußte, um den weiteren kunstwissenschaftlichen Kreisen eine Nachricht von diesem wichtigen Funde im „Deutschen Kunstblatte“ zu geben. Hinterher hat man über diese „Entdeckung“ in Oesterreich gespottet: diese Denkmäler habe man längst gekannt, und habe es nicht erst der Reise des Herrn v. Q. bedurft, um auf dieselben aufmerksam zu machen. Allein das kommt uns — sans comparaison — so vor, als wenn die Ureinwohner von Amerika sich darüber hätten mequiren wollen, daß Columbus ihr Land „entdeckt“ haben wolle, da sie es doch längst gekannt hätten. Was ein Einzelner, was man in einem örtlich beschränkten Kreise weiß, das ist noch nicht Eigenthum der allgemeinen wissenschaftlichen Erkenntniß: erst durch die Veröffentlichung in besonderen Werken oder in den entsprechenden Journalen wird es dazu gemacht.

Je weniger also in dieser Hinsicht Oesterreich bisher für die Bekanntmachung seiner Denkmäler gethan hat, um so freudiger heißen wir ein Werk willkommen, das in musterhafter Weise hier Bahn zu brechen und anderen Publikationen vorzuleuchten geeignet erscheint. Zudem verdient es dankbar anerkannt zu werden, daß die kaiserliche Akademie der Wissenschaften zu Wien, in einer bei ähnlichen Instituten Deutschlands sehr selten vorkommenden richtigen Würdigung des Verdienstes solcher vaterländisch-kunstwissenschaftlichen Arbeiten, dem Verfasser die Mittel zur Vollendung seiner Schrift zur Verfügung gestellt hat. Der Gegenstand dieses Buches konnte für die Kunstarchäologie des Mittelalters kaum günstiger gewählt werden. Es betrifft eine in ausgebildet romanischem Styl erbaute Kirche, deren Chorabsis an den Außenseiten mit einem ganzen Cyklus von Skulpturdarstellungen geschmückt ist. Eine jetzt hinter uns liegende dilettantistisch-romantische Epoche hatte den merkwürdigen Reliefs wiederholte Aufmerksamkeit geschenkt, in der Erklärung derselben jedoch dieselben phantastisch-ausschweifenden, auf gänzlicher Unkunde mittelalterlicher Kunst und Anschauungsweise beruhenden Deutungen vorgebracht, welche aller Orten eine Zeitlang grassirt haben. Der gegenwärtige Ausleger fußt nicht allein auf der Basis gediegener historischer und archäologischer Gelehrsamkeit, sondern auch auf der gänzlich veränderten Grundlage der heutigen Erkenntniß mittelalterlicher Kunst. Mit Umsicht und Gründlichkeit hat er Alles beigebracht, was für Erreichung des vorgesetzten Zweckes irgend ins Gewicht fallen konnte, und in dieser Beziehung ist namentlich der reichhaltigen Abbildungen rühmend zu gedenken, welche, theils in Kupfertafeln, theils in einer großen Anzahl in den Text gedruck-

(Zur heutigen Nummer gehört ein Beiblatt und eine Beilage von Bauer und Raspe in Nürnberg.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 11. Donnerstag, den 15. März. 1855.

ter Holzschnitte die Schrift erläutern. Sie selbst zerfällt in drei Abtheilungen: die erste enthält eine historische Einleitung von J. Feil, die in sorgfältigster Weise Alles behandelt, was sich auf die Geschichte Schöngraberns und seiner Kirche bezieht. Die zweite gibt eine architektonische Beschreibung der Kirche und ihrer Bildwerke, Bemerkungen über die Bauzeit und den Charakter der Skulpturen und eine Uebersicht der bisherigen Deutungsversuche. Die dritte endlich ist der Erklärung der Bildwerke gewidmet und erhält durch mehrere archäologische Exkurse ein noch allgemeineres Interesse. Angehängt ist ein archäologisches Sachregister.

Schöngrabern ist ein unbedeutender, mehrere Meilen nordwestlich von Wien gelegener Ort*), der nur durch seine Kirche die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Aus der ebenso gewissenhaften als gründlichen „geschichtlichen Einleitung" heben wir für unsern Zweck nur heraus, daß die Zurückführung der Kirche auf die Tempelherrn als völlig sagenhaft nachgewiesen wird, und daß über die Zeit ihrer Erbauung sich Nichts hat ermitteln lassen. Sie gehört indeß ihrer ganzen Durchführung nach in die Epoche des reich entwickelten romanischen Styles. Die erhaltenen alten Theile beschränken sich auf ein ursprünglich aus zwei Gewölbfeldern bestehendes einschiffiges Langhaus und den etwas schmaleren Chor sammt kreisförmiger Nische; die übrigen westlichen Theile sind durch einen charakterlosen Neubau verdrängt. Der Chor hat seine Kreuzgewölbe mit kräftig gebildeten Rippen behalten; die beiden Gewölbe des Schiffes, dessen ehemalige Eintheilung aus den paarweise angeordneten Fenstern ersichtlich wird, haben später einem Tonnengewölbe weichen müssen. Alle Bögen, sowohl an Fenstern und Gewölben wie an den Bogenfriesen des Aeußeren sind im Halbkreis gebildet; die Ausführung der Details zeugt von großer Eleganz und einer gewissen Stylvollendung. Das Mauerwerk besteht aus sorgfältig gefügten Quadern, Lisenen und Halbsäulen gliedern die Flächen, drei verschiedene Arten von Bogenfriesen (vgl. Taf. II.) sammt Gesimsen finden sich an der Absis und den Seitenflächen, und ein eben so reich als kräftig profilirter Sockel (siehe den Holzschnitt auf S. 68) umzieht alle Theile. Alles dies zeugt nicht allein von einer entwickelten Technik innerhalb eines in seiner höchsten Blüthe stehenden Styles, sondern auch von einer gewissen Opulenz, die freilich noch prunkender an den Bildwerken der Chornische zu Tage tritt. Die Nische wird durch Bündelsäulen in drei Felder getheilt, welche wiederum durch ein Gurtgesimse an Zahl verdoppelt werden. Hier sind nicht allein Säulenschäfte, Kapitäle, Konsolen reichlich mit plastischer Dekoration theils in linearen Spielen, theils in vegetativen und animalischen Gebilden bedeckt, sondern unter den drei Fenstern, so wie über und neben denselben, also im Ganzen auf sechs Wandfeldern, finden sich Reliefgruppen phantastisch-symbolischer Art angeordnet. In künstlerischer Hinsicht würden dieselben eine ausführlich eingehende Betrachtung nicht verdienen, da sie einen so hohen Grad von Rohheit und bildnerischem Ungeschick verrathen, wie er irgend an mittelalterlichen Werken gefunden werden mag. In dieser Hinsicht reihen sie sich den auch anderwärts im südlichen Deutschland und der Schweiz**) vorkommenden plastischen Leistungen an, deren wilde Styllosigkeit mit der meist von großem technischem Geschick und wohlgebildetem Stylgefühl zeugenden, rein architektonisch-dekorativen Arbeit in so befremdender Weise contrastirt. Aber in archäologischer Beziehung bieten sie einen neuen schätzenswerthen Beitrag zur Kenntniß der symbolisch-historischen Darstellungen, in welchen das Mittelalter seine Dogmatik zu predigen liebte.

Zunächst giebt der Verfasser eine anschauliche, mit Holzschnitt-Abbildungen begleitete Beschreibung der Bildwerke. Sodann wendet er sich in einem besonderen Abschnitt zu der Frage nach der Erbauungszeit der Kirche. Da, wie wir gesehen, die geschichtlichen Nachrichten darüber schweigen, so bleibt nur der Styl des Gebäudes als Anhaltspunkt übrig. Um aber diesen festzustellen, schlägt der Verf. mit richtiger Einsicht den einzig möglichen Weg ein, indem er eine Untersuchung über die Dauer der romanischen Bauweise in den österreichischen Ländern vorausschickt. Da wir ihn auch hier durchweg im vollen Einklange mit den Resultaten der neueren Untersuchung finden, und da er namentlich weit entfernt ist von jenem unwissenschaftlichen Gelüst nach Aufstellung abweichender, überraschender kunsthistorischer Offenbarungen, wodurch so manche Forscher ihren sonst schätzbaren Arbeiten Abbruch gethan haben, so dürfen wir uns freuen, mancherlei Nachrichten über mehrere außerhalb Oesterreichs wenig oder gar nicht gekannte dortige Bauwerke von ihm zu erhalten. Bei der chronologischen Feststellung derselben tritt der Verf. mit einschneidender Kritik gegen die Kritiklosigkeit der bekannten Mertens'schen Datirungen auf, welche u. A. für die Kirche zu Schöngrabern die Jahre 1300—1309 als Erbauungszeit anzunehmen belieben. Heider weist durch Aufzählung der fest datirten dortigen Bauwerke nach, daß (S. 95) „bis etwa zum Schlusse des ersten Drittheils des dreizehnten Jahrhunderts der Romanismus in der österreichischen Baukunst überwiegend war." Die Uebergangsperiode macht sich hier weniger in der Anwendung von spitzbogigen Formen, als vielmehr in der eleganten Führung der Detailprofile, in dem Streben nach größerer Schlankheit und Anmuth bemerklich. Die Lilienfelder Kirche vom J. 1210 steht bis jetzt als vereinzeltes Denkmal der Vermischung spitzbogiger Elemente mit romanischer Bildungsweise da. Der reine gothische Styl erscheint nach Heider sicher datirt zuerst auf österreichischem Gebiet an der Kirche des ehemaligen Nonnenklosters Imbach bei Krems vom J. 1269—1289; hieran schließt sich vom J. 1283 die Deutschordenskirche S. Maria am Leech zu Gratz, und schon 1295 erreicht der neue Styl am Chor der Abteikirche zu Heiligenkreuz seine schönste Durchbildung.

*) Vergl. meine Karte der mittelalterlichen Architektur in Deutschland.

**) Ich erinnere z. B. an die Kirche zu Rosheim, die Krypta des Domes zu Freisingen, den Kreuzgang des Münsters zu Zürich, an die Kirchen zu Payerne, Grandson, Notre Dame de Valere bei Sion u. A.

Gestützt auf diese Untersuchungen, kommt der Verf. zu dem Schlusse, daß die Kirche zu Schöngrabern zwischen 1210 und 1230 erbaut worden sei, — ein Ergebniß, welches als völlig übereinstimmend mit dem, was wir sonst über die Dauer des romanischen Styles in Deutschland wissen, unbedenklich anzunehmen ist.

Der Verf. wendet sich sodann zur Charakteristik der Bildwerke, wobei er auf alles Aeußerliche, auf Körperbildung, Ausdruck, Kostümbehandlung, räumliche Anordnung u. s. w. genau eingeht, den styllosen, rohen Naturalismus der Darstellungen mit Recht als auf der tiefsten Stufe künstlerischer Formgebung stehend bezeichnet und den eigenthümlichen Werth dieser Arbeiten nur in ihrem symbolischen Inhalt anerkennt. Nach einer Uebersicht der bisherigen Beschreibungen und Deutungen wenden wir uns nun mit ihm zur dritten Hauptabtheilung seiner Schrift, der mit archäologischen Exkursen begleiteten Deutung der Bildwerke.

Vorausgeschickt ist eine bereits früher veröffentlichte Abhandlung „über Thiersymbolik überhaupt." Der Verf. stellt sich hier auf die Seite derjenigen, welche in allen Thierbildungen an früh mittelalterlichen Bauwerken symbolische Beziehungen erkennen zu müssen glauben. Doch macht er einen wohlbegründeten Unterschied zwischen der strengen symbolisirenden Weise des romanischen und der weit mehr aufs Historische gerichteten Auffassung des gothischen Styles. Allein auch für den romanischen Styl vermag ich seiner ausschließlich symbolisirenden Betrachtung nicht beizustimmen, und selbst der für die Entscheidung dieser Frage so oft, und auch von ihm citirte Brief des h. Bernhard scheint mir gerade das Gegentheil von dem zu bekunden, was hier daraus gefolgert wird. Ich vermag aus keinem Worte der angeführten Stelle (S. 114) zu entnehmen, „daß Bernhards Unwille sich vorzüglich nur gegen die Anwendung der antiken Gebilde auf christliche Bauten richtet; daß er es heftig tadelt, daß die christliche Kirche ihre Geheimnisse und Glaubenssätze im Gewandt heidnischer Vorstellungen ihren Gläubigen vorführe." Sind denn Affen, Löwen, Halbmenschen, Tiger, kämpfende Soldaten, Jäger, gehäufte Glieder an einem Kopf, oder vielköpfige Leiber, und was Alles der Unwille des heiligen Mannes sonst noch anführt, „antike Gebilde?" Nur die „monströsen Centauren" sind dahin zu rechnen, aber was beweisen diese allein unter der Masse rein phantastischer Erzeugnisse? „Er (der h. B.) läugnet nicht, daß ihnen irgend eine Bedeutung zu Grunde liege." Ich finde nur, daß er mit keiner Sylbe einer solchen Bedeutung gedenkt. Mir ist kein Zweifel, daß der h. Bernhard alle jene gerügten Abbildungen nur als müßige Spiele der Einbildungskraft ansieht, was sie meines Dafürhaltens zum allergrößten Theile auch sind. Gleichwohl bin ich weit entfernt, die symbolische Bedeutung romanischer Bildwerke überhaupt anzuzweifeln: was wir an Portalen, Chorschranken, Lettnern, am Aeußeren der Absis an zusammenhangenden Darstellungen finden, ist in der Regel symbolischen Inhalts; außerdem aber suchte die noch ungezügelte Phantasie jener jugendkräftig erregten Zeit überall nach Stellen, wo sie ihren überquellenden Schaffensdrang in rein dekorativem Spiele ausströmen konnte, und von dieser bloß willkürlichen Art ist das Meiste, was rein ornamental an Säulen, Kapitälen, Archivolten, Friesen und anderen architektonischen Gliedern vorkommt. Man würde jener Zeit Unrecht thun, wollte man ihr den unzweifelhaften, wenn auch oft unklaren oder für uns noch unverständlichen symbolischen Inhalt ihrer Bildwerke absprechen: aber man würde nicht minder über das Ziel hinausschießen, wollte man hinter jedem freien Meißelschlage eine dogmatische Tiefsinnigkeit vermuthen.

Von diesem Standpunkte aus würdige ich das große Verdienst von Werken, wie das vorliegende, welche mit ebensoviel Begeisterung und Liebe als gründlicher Kenntniß die schwierige Aufgabe lösen, den Gedankengang jener oft so tiefsinnigen Schöpfungen des Mittelalters darzulegen. Der Verf. ist mit musterhafter Umsicht zu Werke gegangen und hat namentlich Alles aufgewandt, um eine treue Darstellung und Anschauung der oft verschieden aufgefaßten Einzelheiten zu geben. Ich kann hier unmöglich in die vielen belehrenden und anziehenden Details seiner Erläuterung eingehen, die ebenso gedankenvoll als lebendig geschrieben ist und einen reichhaltigen Beitrag zur Archäologie und Symbolik des Mittelalters bildet. Die größeren Exkurse über die Bedeutung des Löwen, über die Thierfabel und des Thierepos in der christlichen Kunst sind hier besonders hervorzuheben. Mit Geist und Scharfsinn ist die Deutung der Bildwerke im Einzelnen durchgeführt, die als geschlossener Cyklus den Inbegriff des Erlösungswerkes umfassen. Vom Sündenfalle beginnt die Darstellung, zieht sich durch die hervorragendsten Momente hindurch und schließt mit dem jüngsten Gerichte. Wenn ich nun auch in manchen Punkten der Deutung des Verf. nicht zu folgen vermag, so betrifft das lediglich untergeordnete Theile, Konsolenköpfe, Kapitäle u. dgl., deren phantastischen Verzierungen ich eine tiefere symbolische Beziehung nicht zuschreiben möchte. Immerhin aber thut dies geringfügige Bedenken dem Ganzen keinen Eintrag, dessen gründliche, gewissenhafte und scharfsinnige Durchführung volle Anerkennung verdient.

Schließlich heischt die von Seiten der Verlagshandlung dem Werke gewidmete Sorgfalt, die sich durch glänzende Ausstattung in typographischer Hinsicht, besonders aber durch die reichlich beigefügten, durchaus charakteristischen Abbildungen bemerklich macht, rühmende Erwähnung. Möchte diesem trefflichen Anfange recht bald eine lange Reihe ähnlich gediegener Publikationen österreichischer Kunstdenkmäler folgen!

W. Lübke.

Reiseberichte aus Aegypten von H. Brugsch. Gr. 8. Geh. 2⅓ Thlr. — Leipzig, Brockhaus.

Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens von J. Burckhardt. 8. Geh. 3⅓ Thlr. — Basel, Schweighauser's Verlagsbuchh. — Waagen wird auf dieses vortreffliche Buch näher eingehen.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Das letzte Kleinod. Nach L. v. Hagn in Mezzotinto gest. v. H. Dröhmer. Manche unserer Leser erinnern sich wohl von der Ausstellung her dieses Genrebildes, auf welchem ein alter Raritäten- und Antiquitätenhändler mitten unter alterthümlichem Geräth dargestellt ist, der mittelst einer Lupe den Stein eines Ringes prüft, den ihm eine schöne blasse Dame in Begleitung eines Knaben gebracht hat. Das Gesicht des prüfenden Mannes zeigt allzudeutlich, daß er für den echtesten und werthvollsten Stein viel zu wenig geben wird, das Antlitz der Frau spricht von gramdurchwachten Nächten, das Knabengesicht mustert mit unbefangener Neugierde die aufgehäuften Schätze an den Wänden. Es ist die ergreifende Schilderung aus der Nachtseite einer Existenz, welche den Sonnenschein besserer Zeiten gekannt hat. Der Stecher hat seine Aufgabe mit vielem Glück gelöst und ruft namentlich durch den gelungenen Ausdruck der Köpfe das Bild sehr lebhaft in's Gedächtniß. Mit Recht ist in diesem Bilde Gewicht auf die Charakteristik der Hände gelegt — wuchernde Hände und feine, von Abkunft weiße, aber von Gram blasse, — wir sehen dies jedoch mehr mit richtigem Takte angedeutet, als sorgsam durchgeführt, welches namentlich von der linken Hand der Dame gilt.

Dies hat Christkindlein der Mutter gebracht. Gem. von E. Geselschap. In Mezzotinto gest. von Alph. Martinet. Qu. Fol. Weiß Pap. 4 Thlr., chin. Pap. 6 Thlr. — Düsseldorf, Julius Buddeus' Verlag.

Die glückliche Familie. Spielende Füchse. Gem. von Fr. Happel. In Mezzotinto gest. von Alph. Martinet. Gr. qu. Fol. Weiß Pap. 7 Thlr., chin. Pap. 10 Thlr. — Ebend.

Auerbachs Keller. Gem. von A. Schrödter. In Mezzotinto gest. v. G. Lüderitz. Kölner Kunstvereinsblatt für 1853 und 1854. Qu. Fol. 6 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

II. Größere Werke.

Album Berliner Künstler. Sr. Maj. dem Könige Friedrich Wilhelm IV. von Preußen zugeeignet von Starch und Kramer, Steindrucker. Druck und Verlag der lith. Anstalt von Starch und Kramer. Heft I. Inhalt: die große Moschee in Alexandrien von E. Hildebrandt. Die Biertrinker von Th. Hosemann. Der Kirchgang von Ad. Menzel. Pr. 10 Thlr. — Eine gute Idee, gut ausgeführt, höchst vortrefflich ausgeführt! — Wir haben schon früher zu bemerken Gelegenheit gehabt, daß unser deutscher Meister Starch es sei, der hinter den prächtigsten Blättern der englischen Prachtwerke stecke, die er hier noch in der Winckelmann'schen Anstalt ausführte. Er hat jetzt mit Kramer eine eigne Anstalt errichtet und dieses erste Werk zeigt gleich, daß dieselbe deutschen Fleiß und deutsche Geschicklichkeit zu verbinden weiß mit jener, den künstlerischen Vervielfältigungen so überaus wohlanstehenden Pracht und Eleganz der Erscheinung, welche englische Ausstattungen sprichwörtlich gemacht hat. Es ist ganz etwas Erstaunliches, diese Leistungen des Farbendrucks, wenn man bedenkt, daß hier nicht die leichte Hand mit leichtem Pinsel hin- und herfährt und die Farben aufträgt und in einander vertreibt und übergehen läßt, sondern daß es eine Menge schwerer ungefügter Steine sind, welche wieder und immer wieder mit der äußersten Genauigkeit und sorgfältigsten Vorausberechnung der Wirkung auf das Blatt aufgepaßt sein wollen. Was kümmert uns die Schwierigkeit der Technik, — sagt der Genießende, — kann der Farbendrucker das Farbenspiel in der Seele des phantasirenden Künstlers auf Zahlen und Grade, von Dunkel und Hell reduciren, kann er dem Leben und Weben der Farbe auf Schritt und Tritt mit physikalischem Auge nachgehn, um so besser, wir wollen nur die künstlerische Wirkung. Aber hier ist sie. Diese Reproduktionen sind nicht nur mit physikalischem, sie sind zugleich mit künstlerischem Auge und künstlerischer Hand vollbracht. Sie geben getreu den Charakter, die Farbensprache des einzelnen Künstlers wieder. Man sieht den gesättigten, pastosen Auftrag Hildebrandt's und die orientalische Gluth seines Himmels, man sieht den gediegenen Vortrag Hosemann's; auch in der Zeichnung und im Ausdruck fehlt hier keine Linie an diesen behaglichen Figuren, von denen die eine — es scheinen Schiffsknechte zu sein — eben beschäftigt ist, den Andern ein gründliches Märchen aufzuheften. Man sieht die schlagende, mit sicherer Hand hingeworfene Charakteristik Menzel's in einer Menge von Kirchgängern und Kirchgängerinnen — die Scene spielt in der Neuhauser Gasse in München vor dem Portal der Michaeliskirche — von denen jede Figur unser Interesse, durch das eigne, worin sie gerade versenkt ist, anspricht. Drei sehr werthvolle Blätter! Der Prospekt des Unternehmens sagt, daß demselben eine feste und bestimmte Umgränzung dadurch gegeben werden soll, daß man eine bestimmte Anzahl von Gemälden bedeutender Berliner Künstler der Gegenwart in solchen Copieen zu liefern vorhabe. Es sind im Ganzen 10 Hefte beabsichtigt, deren Jedes natürlich auch einzeln zu erwerben ist. Solche gemessene Gränze bei derartigen Unternehmungen ist lobenswerth; sie giebt demselben einen bestimmten Charakter. Und da die Berliner Künstler die mannigfaltigsten Richtungen durch ausgezeichnete Leistungen vertreten, so wird nebenbei Abwechselung in Gattung und Charakter genug vorhanden sein. Unter den in Aussicht gestellten Blättern befinden sich deren von allen anerkanntesten Namen. Noch haben wir des Textes zu gedenken, der, von geschickter Hand geschrieben, sehr gute kurze biographische und charakterisirende Notizen über die vorgeführten Künstler bringt und sich der glänzenden Erscheinung des Ganzen in typographisch sehr würdiger Weise anreiht. Wir haben mit wahrer Freude von diesem in jeder Beziehung gediegenen Unternehmen berichtet. — F. E.

Die Armee Friedrich's des Großen in ihrer Uniformirung gezeichnet und erläutert von Adolph Menzel. Zweiter Band. Die Infanterie. Berlin 1855. Druck und Colorit des lith. Inst. von L. Sachse und Comp. Zu beziehen durch den Urheber A. Menzel, Ritterstr. Nr. 43, und durch den Drucker L. Sachse, Jägerstr. Nr. 30. Fol. — Ueber den ersten Band dieses Werkes, (welcher die Cavallerie behandelt) ist in Nr. 11 des deutschen Kunstblattes vom J. 1852 näher berichtet worden. Der gegenwärtig vollendete zweite Band schließt sich demselben in seinem ansehnlichen Umfange wie in der gediegenen Behandlung völlig an; es ist dieselbe höchst lehrreiche Darstellung, welche auch das unscheinbarste Detail, soweit die noch vorhandenen Mittel dies irgend erlaubten, nicht unberücksichtigt läßt und im Einzelnen die schätzbarsten kostümlichen Reliquien jener Epoche zur Anschauung bringt; es ist dieselbe vollkommen künstlerische Auffassung und Durchführung, welche in jeder einzelnen Gestalt, je nach dem zur Verdeutlichung gewählten Motive, ein meisterhaftes Charakterbild liefert. Die Zeichnung, von Menzel's eigner Hand, mit der Feder auf Stein, zeigt überall die ihm eigne kühne Sicherheit. Die durchgeführte Colorirung, nach Menzel's Originalen von E. Schütz ausgeführt, giebt nicht minder die Energie seines Vortrages in sehr erfreulicher Weise wieder. — F. K.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunsthandlung in treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen, herausgegeben v. Besitzer derselben, Rudolph Weigel. Erstes Heft. — Leipzig, Rudolph Weigel. — Dieses erste Heft enthält: 1. einen weiblichen Kopf von Lionardo da Vinci, aus der Sammlung von Crozat, über welches Blatt Weiß bereits im vor. Jahrg. S. 337 berichtet hat. 2. Wirthshausleben von Jan Steen, aus der Sammlung von J. van der Marck und 3. Diskuswerfer von A. Mantegna, ebenfalls aus der Sammlung Crozat. Nr. 2 hat J. C. Laedel gestochen und zwar mit einer so getreuen Nachahmung der keck hingeworfenen Sepiazeichnung des lustigen Wirthes und Zechbruders, daß man diese selber vor sich zu haben meinen könnte. Einen nicht minder originalen Eindruck macht die interessante Figur des Diskuswerfers von G. W. Müller gestochen. Das Weigel'sche Unternehmen verdient den Dank der Kunstfreunde. Möchte eine ausgedehnte Theilnahme der Sammler seinen unermüdlichen Fleiß belohnen.

Zeitung.

E **Berlin.** Ueber fünfzig Bilder gehen aus den hiesigen Künstlerwerkstätten zur Ausstellung nach Paris, und es ist diese Sammlung sehr geeignet eine höchst würdige Vertretung abzugeben. Magnus sendet die Portraits der Gräfin Rossi, der Lind-Goldschmidt und Mendelssohn-Bartholdy's, Meyerheim den „Großvater“ und den so beliebten „Kirchgang“; Menzel „Friedrich den Großen mit den Freunden bei der Tafel in Sans-Souci“; Schrader den „Tod Lionardo's“ und den eben vollendeten „Milton“; Gustav Richter das Portrait seiner Schwester. Krüger giebt das Portrait des Prinzen Adalbert und mehrere seiner neuesten Stall- und Jagdstücke; auch Steffeck schickt von seinen gelungensten Thierbildern, so wie die „Quitzows“, von der letzten Ausstellung bekannt, und die Wallenstein'sche Reiterscene; Hosemann liefert seine „tanzenden Erdarbeiter“, Kretschmer seine jovialen „Wüstenscenen“, Meyer von Bremen Kindergeschichten, Kaselowsky vertritt das religiöse Gebiet, für die Landschaft sorgen Pape, Schirmer, Herrenburger, Eschke (Seestück) u. A. Auch die Kupferstecher werden nicht fehlen: Mandel, Eichens, Jacoby, (Kaulbach'sche Sachen), Habelmann (Kurfürst 2c.), Witthöft (Bolte'sche Panorama von Neapel).

Zum Commissar für die Kunstgegenstände auf der Pariser Ausstellung ist von hier aus der General-Sekretair Dielitz ernannt worden.

Der rheinische Kunstverein hat das neueste Bild von Christian Köhler: „Julia“ für 2000 Fl. angekauft. Dasselbe wird im Mainzer Wochenblatt sehr vortheilhaft beurtheilt. „Der Morgenhauch“ — heißt es — „duftet der in den Balkon getretenen Julia entgegen, von welchem Romeo sich eben mit der Strickleiter entfernt hat. Das kalte Licht des aufgehenden Tages überströmt Brust und Gesicht des lebensvollen Mädchens, welches dem scheidenden Geliebten gedankenvoll nachblickt, das Mondlicht spiegelt sich auf dem glänzend schönen Haare und dem Perlenschmuck derselben, indeß das warme Lampenlicht die traute Verstecktheit des Zimmers andeutet. Die Wahrheit dieser dreifachen Beleuchtung ist mit bewundernswerther Geschicklichkeit durchgeführt, ohne daß diese Wirkung als ein entschiedenes Streben des Malers erschiene, vielmehr sich nur als ein untergeordneter Reichthum der malerischen Darstellung zu der Figur verhält, auf deren Reizen das Auge des Beschauers mit voller Genugthuung und warmer Theilnahme verweilt.“ — Felsing in Darmstadt wird das Bild stechen.

Ht. **Düsseldorf.** Adolph Schrödter ist wieder von Frankfurt a. M. nach Düsseldorf übergesiedelt — ein Gewinn, wie wir hoffen, zugleich für Künstler, Kunst und Ort.

Hannover. Es hat sich ein Ausschuß gebildet für die Errichtung eines Denkmals für den verstorbenen König Ernst August. Dasselbe soll in einer bronzenen hier aufzustellenden Reiterstatue bestehen, wobei man voraussetzt, daß die zu erwartenden Beiträge die Summe von 50—60,000 Thlr. erreichen werden. An der Spitze des Ausschusses steht der Oberhofmarschall von Malortie.

Darmstadt, 7. März. König Ludwig ist gestern Nachmittag zum ersten Mal ausgefahren. Wie die D. Z. vernimmt, gedenkt der König in einigen Wochen nach Italien abzureisen.

W. **Amsterdam.** Der Plan, auf dem hiesigen Buttermarkte ein anständiges Stadttheater zu errichten, statt des gegenwärtigen hölzernen Noththeaters, ist gescheitert. Die Kommission, welche sich zu jenem Behufe gebildet hatte und die bereits auf eigene Kosten architektonische Pläne hatte anfertigen lassen, hat beim hiesigen Stadtrathe nicht die gebührende Willfährigkeit für das Projekt gefunden und sich aufgelöset.

Dagegen ist die Galerie Hope bereits, mit Ausnahme einiger der besten

Stücke, die jedoch später der Sammlung wieder einverleibt werden, der Stadt Amsterdam als ihr Eigenthum übergeben und einstweilen nach dem Akademiegebäude gebracht, wo dieselbe aufgestellt und demnächst dem Publikum geöffnet wird.

Kunstvereine.

Der Rheinische Kunstverein.

Zur Erinnerungsfeier an die in Heidelberg vollzogene Gründung des Rheinischen Kunstvereins wurden die Verhandlungen des achtzehnten Central-Comité's im vorigen Jahre statt in Carlsruhe, zu **Heidelberg** gepflogen, wozu sich Herr Professor Felsing als Rheinischer Vereins-Präsident und als Abgeordnete: Für Darmstadt: Herr Ministerial-Kanzlei-Inspektor Brunner, für Freiburg: die Herren Hofgerichtsrath von Bömble und Historienmaler Wagner, für Mainz: Herr Obergerichts-Präsident Dr. Pitschaft, für Mannheim: die Herren Rheinschifffahrts-Inspektor Wilh und Kaufmann Sieber, für Straßburg: die Herren Professor Dr. Bruch und Architekt Blank, für Stuttgart: die Herren General-Major von Rüpplin und Staats-Gallerie-Inspektor Strecker, für Carlsruhe: die Herren Münzrath Kachel und Hofrath Schnuggart eingefunden hatten. Zur Leitung der Berathungen wurde der Präsident des Kunstvereins für das Großherzogthum Baden in Carlsruhe, Herr Münzrath Kachel, berufen.

Wie immer, so bildeten auch bei dieser Versammlung die Wahl und Anschaffung gemeinschaftlicher Vereinsblätter von nachhaltigem Werthe wieder einen Hauptgegenstand der Berathungen, und der Verein machte in seinem General-Bericht für 1854 mit wahrem Vergnügen die Mittheilung, daß die Vereine auf Grund der im Jahre 1852 und 1853 zu Darmstadt und Straßburg getroffenen Verabredungen und Beschlüsse dem zu erstrebenden Ziele der Gemeinschaftlichkeit in diesem Punkte näher gerückt sind, indem jetzt festgesetzt ist:

„daß die Entscheidung über die Wahl und Herausgabe gemeinschaftlicher Vereinsblätter für die nächstfolgenden drei Jahre bei einer Majorität von fünf gegen zwei Stimmen — mit der auch die Minorität zur Annahme verpflichtenden Kraft — dem Central-Comité zustehen soll, unter der Voraussetzung, daß:

a. „die resp. Vereine vollständige Kenntniß von dem Gegenstande (des Vereinsblattes) vorher erhalten haben";

b. „daß nur solche Blätter zur Vorlage kommen, welche keine nationale, keine lokale und keine confessionelle Beziehungen (d. h. Partei-Tendenz) haben und auch Portraits von der Wahl ausgeschlossen bleiben."

In Folge dieser Bestimmungen wurden von mehreren theils schon vollendeten, theils noch in der Vollendung begriffenen Platten Probedrücke vorgelegt und begutachtet, ohne dabei ein durchaus befriedigendes Ergebniß zu erreichen.

Dagegen fand der Vorschlag: ein gemeinschaftliches Vereinsblatt nach dem Gemälde Köhler's in Düsseldorf, „Julia" nach dem Abschiede von Romeo, vom Künstler in dem Augenblicke gedacht, in welchem Shakespeare sie die Worte sagen läßt: „O Gott, ich hab' ein Unglück ahnend Herz" ꝛc. durch den Stichel eines der tüchtigsten Künstlers für das Jahr 1857 anfertigen zu lassen — einstimmigen Anklang im Central-Comité — und es wurde beschlossen, diesen Vorschlag den Vereinen mit Nachdruck zu empfehlen.

Das Gemälde selbst, seitdem vom Rheinischen Verein als Eigenthum erworben, befindet sich augenblicklich auf der Wanderung zu den verschiedenen Vereinen (vgl. Ztg. Berlin). Nach einstimmigem Entschlusse des letzten General-Comité's ist seitdem auch der Stich als gemeinschaftliches Vereinsblatt für 1857 beschlossen und dem Prof. Felsing in Darmstadt übertragen worden.

In der Rheinischen Ausstellung dieses Jahres befanden sich Kunstwerke der Zahl nach:

In Darmstadt, vom 15. April bis 10. Mai, 153 Numm. von 103 Künstlern.
In Mannheim, vom 11. Mai bis 5. Juni, 238 Numm. von 174 Künstlern.
In Stuttgart, vom 6. Juni bis 1. Juli, 332 Numm. von 227 Künstlern.
In Carlsruhe, vom 2. Juli bis 27. Juli, 379 Numm. von 253 Künstlern.
In Freiburg, vom 28. Juli bis 25. August, 392 Numm. von 259 Künstlern.
In Straßburg, vom 26. August bis 23. Sept. 437 Numm. von 240 Künstlern.
In Mainz, vom 24. Sept. bis 23. Okt., 479 Numm. von 295 Künstlern.

Die im Comité vorgelegten Verzeichnisse weisen folgende Ankäufe nach:

I. Von dem Verein in Darmstadt.

a. Für die Verloosung: 6 Gemälde für 1169 fl. 45 kr. b. Für das Vereinsblatt 525 fl. c. Für Privatbesitz: 2 Bilder für 215 fl. Summa 1909 fl. 45 kr.

II. Von dem Verein in Mannheim.

a. Für die Verloosung: 9 Gemälde für 1179 fl. 50 kr. b. Für das Vereinsblatt: Einschließlich des Betrages von 100 fl. für besondere Kupfer- und Stahlstiche, Lithographieen ꝛc. 1100 fl. Summa 2279 fl. 50 kr.

III. Von dem Verein in Stuttgart.

a. Für die Verloosung: 15 Oelbilder, 1 Glasgemälde, 1 Bronzestatuette, 8 Gypsstatuetten, verschiedene Kupferstiche für 3574 fl. 5 kr. b. Für das Vereinsblatt: Reservirte Summe für das noch nicht definitiv gewählte Vereinsblatt 2000 fl. c. Für Privatbesitz: 5 Oelbilder für 2055 fl. 20 kr. Summa 7629 fl. 25 kr.

IV. Von dem Verein in Carlsruhe.

a. Für bleibendes Eigenthum: (Vorläufig.) 10 Exemplare, die Geschichte des deutschen Volkes, dargestellt in 15 Bildern von C. H. Herrmann, mit Text von Dr. R. Faß à 30 Thlr. per Exempl. 525 fl. 5 Lieferungen von C. Lindemann-Frommels Rom und seine Umgebung, jede Lieferung (zu 6 Blatt) à 6 fl. 30 fl. 7 Blätter des allgemeinen Kunstvereins in Leipzig (englische Kunstanstalt von A. H. Payne) 12 fl. 13 kr. b. Für die Verloosung: 7 Oelbilder, 2 Stahlstiche für 957 fl. 15 kr. c. Für das Vereinsblatt: Heilige Familie (La vierge à la légende) Kupferstich nach Raphael, von Forster 1890 fl. d. Für Privatbesitz: 2 Oelgemälde für 726 fl. Summa 4140 fl. 15 kr.

V. Von dem Verein in Freiburg.

a. Für bleibendes Eigenthum: König Enzio im Kerker, von Hoffmann 700 fl. b. Für die Verloosungen: 11 Oelbilder für 1149 fl. 45 kr. c. Für das Vereinsblatt: Die Aussetzung Mosis, nach Ch. Köhler, gestochen von Felsing 758 fl. 6 kr. Summa 2607 fl. 51 kr.

VI. Von dem Verein in Straßburg.

a. Für bleibendes Eigenthum: Blumen auf einem Altar, von Remillieux in Lyon. 1166 fl. 44 kr. b. Für die Verloosung. 8 Bilder für 536 fl. 40 kr. c. Für das Vereinsblatt: Landschaft, Stich von Calame in Genf, für 1853 und 1854, 1420 fl. d. Für Privatbesitz: 8 Bilder für 1261 fl. 20 kr. Summa 4404 fl. 44 kr.

VII. Von dem Verein in Mainz.

a. Für die Verloosung: 5 Oelbilder und besondere Kupferstiche für 587 fl. 40 kr. b. Für das Vereinsblatt: Armes verlassenes Weib, nach Dietz gestochen von Schwindt, 300 fl. c. Für Privatbesitz: 11 Gemälde für 1140 fl. 40 kr. Summa 2028 fl. 20 kr.

Für sämmtliche bei den sieben Vereinen stattgehabte Ankäufe beläuft sich der Gesammtbetrag:

a. für Gemälde, Kupfer- und Stahlstiche ꝛc. auf	17,007 fl.	4 kr.
b. für Vereinsblätter auf	7,993 „	6 „
Summa	25,000 fl.	10 kr.

Der Aufwand an Kosten der Ausstellungen in diesem Jahre betrug 3022 fl. 35 kr., wovon jeder der sieben verbündeten Vereine 431 fl. 47⁴/₇ kr. zu tragen hat.

Im Jahr 1855 finden die Ausstellungen in nachstehender Reihenfolge und Zeit statt:

in Mannheim vom 15. April bis 10. Mai,
in Stuttgart vom 11. Mai bis 5. Juni,
in Carlsruhe vom 6. Juni bis 1. Juli,
in Freiburg vom 2. Juli bis 27. Juli,
in Straßburg vom 28. Juli bis 25. August,
in Mainz vom 26. August bis 23. September,
in Darmstadt vom 24. September bis 23. October.

Im Jahr 1855 wird das Central-Comité in Freiburg sich versammeln.

Herr Professor Felsing wurde auch für 1855 mit anerkennender Einstimmigkeit als Präsident des Rheinischen Kunstvereins wieder gewählt.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 12. **Donnerstag, den 22. März.** **1855.**

Die Dekorationsmalerei der Bühne und Schinkel's Entwürfe.

Festrede,

gehalten am Schinkelfeste im Architekten-Verein zu Berlin, den 13. März 1855.

Die Bedeutung des Namens, dessen Fest uns heute vereinigt, ist so umfassend, ist im Lauf der Jahre nach dem Wesentlichen seiner Wirkung so mannigfach in forschsamer und begeisterter Rede erörtert worden, daß es schwer zu werden beginnt, seiner Würde Entsprechendes und nicht schon Gehörtes zu sagen. Es wird zweckmäßig sein, statt einer neuen Entfaltung des großen Gesammtbildes, Einzelnes, auch wenn es untergeordnet erscheinen mag, herauszugreifen, der Wirksamkeit des geschiedenen Meisters auch für solches Einzelne zu gedenken und damit vielleicht, von einem minder beachteten Standpunkte aus, eine neue Anschauung seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit zu empfangen. Auch liegt heute kein sonderlicher Zweifel vor, welchem Einzelnen die Rede sich zunächst zuzuwenden haben möchte. Wir sehen den Festsaal mit einer Malerei geschmückt, die uns, durch künstlerische Kräfte des Vereins ausgeführt, eine der Theaterdekorationen Schinkel's im großen wirkungsreichen Maßstabe vorführt. Nach solchem Muster darf es verstattet sein, Schinkel's künstlerische Thätigkeit in diesem Fache, die Bedeutung seiner Entwürfe für Dekorationen der hiesigen königlichen Bühne, zum Gegenstande der Rede zu nehmen. Diese Thätigkeit hat in der That den Anschein einer nur zufälligen und untergeordneten, den eines heitern Spieles neben den ernsten und gewichtigen Aufgaben, welche den eigentlichen Beruf seines Lebens bildeten. Dennoch steht sie mit dem letzteren wohl in einem nicht gleichgültigen, nicht folgenlosen Wechselverhältnisse; dennoch spiegelt sich auch in ihr die Weite und die Tiefe seines künstlerischen Strebens, sogar in eigenthümlichster Weise, wieder. Um hierin aber einen etwas näheren Einblick zu gewinnen, wird es nöthig sein, über die Art dieses Kunstfaches und besonders über den Gang seiner geschichtlichen Entwickelung einige Worte vorauszuschicken.

Die Dekorationsmalerei der Bühne, abhängig zwar von allerhand eigensinnigen Gesetzen, welche aus der breiträumigen Technik und aus der, unter zerstreuten Bedingungen zu erzielenden Wirkung hervorgehen, gehört zu der ergötzlichsten aller Künste. Sie giebt der erfindenden Phantasie den vielseitigsten Spielraum. Alle Erscheinungen der Natur faßt sie in ihr Bereich; alle Weisen der Gestaltung, mit welchen der Mensch seine Existenz umgeben hat oder hätte umgeben können, oder die er mit Holz und Stein nie auszuführen gedacht, die ihm in Mährchenträumen als das Werk von Dämonen und Geistern vorgeschwebt, weiß sie dem zuschauenden Volke gegenwärtig zu machen. Für den bauenden Maler oder malenden Baumeister, der diese Darstellungen ausführt, sind keine von den Hemmnissen vorhanden, welche dem wirklichen Architekten so oft die ernstlichsten Schranken setzen. Die Kostenanschläge, in denen es sich nur um so und soviel Quadratfuß Leinwand und Farbe handelt, sind rasch gefertigt, revidirt und superrevidirt. Schlimmer Baugrund existirt nicht; jedes Baumaterial ist in dem Farbentopfe zur Hand; jede Construktion ist fest, und es bedarf keiner im Innern des Domes abgebrannten Kanone, um sich der Sicherheit auch der kühnsten Wölbungen zu vergewissern. Kein eigensinniger Windmüller hemmt die Ausdehnung wohlberechneter Anlagen; keine Fürstin bleibt beim Umbau des Schlosses in ihren Gemächern und zwingt den Meister, die Prachttreppe von der Mittellinie zur Seite zu rücken und die Störung der Harmonie durch künstliche Combinationen zu verdecken. Die scenische Dekorationsmalerei ist das wahrhaft freie Feld für die Erfindungsgabe des Architekten, und sie hat sich von Anbeginn an mit der letzteren in guter Gesellschaft gefunden, — das heißt: soweit nicht die Poesie den Bühnenraum ganz für sich in Anspruch nahm, wozu sie unter Umständen freilich auch ihr Recht hatte und wovon hernach ein Wort zu sagen sein wird.

Es würde sich ziemen, den geschichtlichen Rückblick mit den Dekorationen der antiken Bühne zu beginnen. Nur wissen wir davon nicht recht viel Sicheres, zumal von dem, was für diese Betrachtung die Hauptsache ausmacht, von der eigentlich künstlerischen Behandlung. An wohlberechneter Perspektive hat es der griechischen Bühne schon zur Zeit ihres Altmeisters Aeschylos nicht gefehlt; ebensowenig

an allen Maschinenkünsten, die z. B. das ganze Felsgebirge, an welches Prometheus gefesselt war und auf welchem die klagenden Danaiden rasteten, in den Abgrund sinken ließen. Die Ballets der römischen Bühne erfreuten sich nicht minder bunter Ausstattung; und wenn uns Appulejus das Urtheil des Paris schildert, mit dem Berge Ida, der reichlich bewachsen war, von dem die Quellen herabsprangen und der mit allem Zubehör gleich dem griechischen Kaukasus in die Versenkung verschwand, so mögen wir auch den Römern jede Verwirklichung phantastischer Gebilde zutrauen. Aber, wie bemerkt, es fehlt uns an befriedigender, näher einführender Anschauung.

Die scenische Einrichtung der mittelalterlichen Bühne liegt uns schon minder fern. Was wir von Dramen des Mittelalters kennen, verstattet, ihrem dichterischen Werthe nach, freilich keinen Vergleich mit den ewig jungen und lebenvollen Meisterwerken der griechischen Dramatiker. Sie verhalten sich zu diesen im besten Falle so, wie die schematisch steifen Figuren unsrer alten Glasgemälde und Büchermalereien zu den parthenonischen Sculpturen, den Nachbildungen praxitelischer Werke, den besten der herkulanischen Wandgemälde. Aber wie die Bildwerke des Mittelalters an sich durch das tiefsinnig Gedankenhafte, vornehmlich der cyklischen Anordnung, zu welcher sie sich vereinigen, oft von so eigenthümlicher Bedeutung sind, so geht auch durch die schlichten Dramen dieser Epoche manches Mal ein großartig typischer Zug, so entfaltet sich ihre Bühneneinrichtung, alten Schilderungen zufolge, oft zu einer wunderbaren Majestät. Ich spreche von der Aufführung der sogenannten Mysterien, in denen biblische und andre heilige Vorgänge, in der Regel mit ungemeinem Aufwande, zur Schau gebracht wurden. Die Bühne, auf offenem Platze und gern am Ende einer breiten Straße errichtet, bildete ein mächtig hohes, vielgliedriges Gerüst. Sie umfaßte eine Fülle von Einzelscenen, zumeist drei Ränge, für die Darstellungen der Hölle, der Erde und des Himmels, häufig auch in eine Anzahl nebeneinander befindlicher Abtheilungen zerfallend. Jede Abtheilung war ein besondres Lokal, in welchem der betreffende Theil der Handlung vor sich ging. Wir können uns, wie es scheint, eine sehr lebendige Anschauung dieser Bühne durch jene Altarschreine mit geschnitzten Darstellungen machen, die, aus der Spätzeit des Mittelalters herrührend, sich so oft ebenfalls aus einer Fülle von einzelnen Bildabtheilungen, neben- und übereinander, zusammenbauen. Die Altarschreine mit ihren Schnitzwerken sind ohne Zweifel aus der gewohnten Anschauung der alten Mysterienbühne, als ihr mehr oder weniger freies Nachbild, entstanden; die Mysterienbühne stellte mit ihrem belebten, sich bewegenden, die Worte der Handlung verkündigenden Personal Dasselbe und in ähnlicher Anordnung dar, was wir in den Schnitzaltären in fixirten Bildern erhalten sehen.

Auch die dekorative Ausstattung war eine ähnliche, und es fehlt nicht an manchen Zeugnissen, welche uns die Sorge, die hierauf ebenso wie auf die Ausstattung des spielenden Personals verwandt wurde, erkennen lassen. Es fehlt auch nicht ganz an alten Abbildungen, die uns, wie es scheint, für die scenische Anordnung der mittelalterlichen Bühne oder doch für das Einzelne derselben eine noch unmittelbarere Anschauung gewähren. Eine alte Prachtausgabe des Terenz, zu Straßburg durch Magister Johannes Grüninger im J. 1496 veranstaltet *), ist reich mit Holzschnitten versehen, welche die Figuren und das Lokal der Komödien bezeichnen. Die Komödien sind freilich lateinische, der altrömischen Zeit angehörig; die Bilder befolgen aber, wie von einer deutschen Kunstarbeit des genannten Jahres nicht anders zu erwarten war, naiv das damals übliche Zeitkostüm. In der Regel haben die dargestellten Personen ein Paar Architekturen zur Seite, welche den Straßenraum, auf dem die Handlung vor sich geht, andeuten und welche sogar völlig koulissenmäßig abgeschnitten erscheinen. Vor jedem einzelnen Drama findet sich ein großes Hauptbild, auf dem sämmtliche darin handelnde Personen enthalten sind, nicht minder mit architektonischer Umgebung zu den Seiten. Größeren Theils, und dies ist das Wichtigste, gruppiren sich diese letzteren Architekturen in einer Weise, daß sie einen für die Handlung geeigneten Platz umgeben, daß aber zwischen ihnen Zugänge enthalten sind, durch welche man die Figuren mehrfach hereinschreiten sieht. Es ist eine entschieden scenische Anordnung, die unbedenklich keinem zufälligen Belieben des Zeichners zugeschrieben werden, die nur auf der Anschauung des bei scenischen Zwecken Gewohnten und Ueblichen beruhen kann. Die Blätter vergegenwärtigen uns eine Bühne, welche mit reicher, namentlich baulicher Dekoration und mit einer Behandlung der letzteren im zeitüblichen Geschmacke ausgestattet war. Noch darf hinzugefügt werden, daß auf dem Titelblatte dieses alten Terenz ein besonderes glänzendes Architekturstück von gothischer Formation enthalten ist: drei Logenränge mit zuschauendem Volke, vor dem sich einige Schauspieler bewegen.

Die Aufführung der Mysterien blieb in den nordischen Ländern bis tief in das sechzehnte Jahrhundert in Gebrauch. Sie hat sich selbst, in jenen von zehn zu zehn Jahren wiederkehrenden volksthümlichen Passionsspielen des Ober-Ammergaues, deren typisch naive Gewalt, verbunden mit einer streng architektonisch geregelten Scene, neuerlich eine so lebhafte Aufmerksamkeit erweckt hat, bis auf unsere Tage erhalten. Inzwischen aber hatte in Italien die Lust an der Bühnendarstellung schon eine andre Gestalt angenommen. Man war näher mit dem klassischen Alterthum vertraut geworden; man fand, daß dasselbe seine eigenthümlichen Formen zur Wiederbelebung nöthig hatte, daß eine naive Kostümirung desselben wie in Magister Grüningers Terenz doch der eigentlich künstlerisch-dichterischen Anforderung nicht entsprach. Man baute, so gut man es bewerkstelligen konnte, antike Bühnen und brachte auf diesen antike Stücke oder solche, welche den letzteren nachgebildet waren, zur Aufführung.

Es war ein vorübergehendes, mehr gelehrtes als selbstschöpferisches Vergnügen; aber es trug dazu bei, neuen künstlerischen Entwickelungen die Bahn zu bereiten. Man konnte doch die Prachtwirkung der mittelalterlichen Mysterienbühne nicht vergessen; man fand in den antiken Mustern Elemente vor, die zur Entfaltung neuer Pracht die Veranlassung gaben. Man war von einer besonderen Kunstgattung, die schon einen wesentlichen Theil in der Ausführung der Mysterienspiele und der antiken Dramen gebildet hatte und die in der neuen Zeit völlig neue Welten erschloß, zu sehr in Anspruch genommen, als daß man die beabsichtigte Wirkung nicht vorzugsweise nach ihren Bedingungen hätte ausprägen sollen. Dies ist die Musik, die eigentliche Kunst der Neuzeit. Indem sie mit ihrer jungen, überwältigenden Kraft an die Reminiscenzen der Mysterienbühne und des antiken Drama's herantrat, entstand eine neue Gattung der scenischen Kunst, — die Oper. Die Oper war auf die Doppelwirkung für das Ohr und für das Auge berechnet, — für Beides in gleichem Maße, da die längere Dauer des musikalisch vorgetragenen Einzelstückes der Handlung zugleich eine nachhaltige Beschäftigung für das müßige Auge, eine umfassend entwickelte bildliche Darstellung nöthig machte. Und je mehr in der Handlung, welche die Oper vorführen wollte, zunächst der einseitig musikalische Theil überwog, je mehr die dramatische Bewegung gegen ihn zurücktrat, je mehr sie

*) Ich verdanke die Hinweisung auf obige Ausgabe des Terenz und die Bedeutung ihrer Bilder für die Geschichte der scenischen Dekoration meinem Freunde Hermann Weiß, dem nichts entgeht, was mit dem Fache seiner Studien, der Geschichte des Kostüms, in Beziehung steht. (Daß im Uebrigen die von mir gegebene historische Uebersicht sich vielfach auf die schätzbaren Notizen und Darlegungen stützt, welche in Eduard Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ enthalten sind, braucht dem Kundigen wohl kaum bemerkt zu werden.)

sich als eine Reihenfolge lyrischer, im Einzelnen handlungsloser Situationen gab, um so dringlicher war es, auch den Forderungen des Auges in der angedeuteten Art ein Genüge zu thun.

So gestaltete sich für die Oper eine neue Weise der Scenerie, der dekorativen Ausstattung. Man kann sagen: es war der Pomp der Mysterienbühne, auf die einfacher gemessene Anordnung der antiken Bühne übertragen und in einem Reichthum behandelt, welcher der Fülle, dem Wechselspiele, den rhythmischen, melodischen, harmonischen Verschlingungen der jungen musikalischen Kunst entsprach. Es waren die Werke großräumiger Malerei, auf mächtigen Teppichen ausgeführt, welche die Bühne umschlossen und dem wundervollen Leben, dessen Wort Gesang, dessen Schritt Tanz war, einen ebenso wundervollen Boden, ein ebenso wundervolles Gemach schufen. Das siebzehnte, das achtzehnte Jahrhundert, die Blüthezeit derjenigen Oper, die wir jetzt die alte nennen, haben in dieser prächtig phantastischen Dekorationsmalerei sehr Merkwürdiges, im Einzelnen wahrhaft Geniales geleistet. Vor Allem in architektonischen Darstellungen. Die Formen der letzteren sind, der ganzen Geschmacksrichtung dieser Epoche gemäß, die der Antike, im Einzelnen frei, kühn, barock, bizarr behandelt, aber zu Compositionen verwandt, welche von der Beschränktheit der gewöhnlichen Lebenszwecke ganz absehen, welche nur noch den Zweck haben, das Auge durch ein fast unermeßliches Spiel von Linien, Massen, Lichtern und Schatten zu vergnügen. Der vielfach wechselnde Rhythmus und Gegen-Rhythmus, welcher darin zur Erscheinung kommt, darf in der That als ein Abbild der contrapunktistischen Künste in der Musik jener Zeit aufgefaßt werden. Säulen- und Bogenhallen ziehen sich in eine weite Tiefe hin, nebeneinander, übereinander, eingedeckt, offene Räume umschließend, von luftigen Treppen in mannigfacher Windung durchzogen. Eine Kunst der Perspektive ist darin entfaltet, daß Alles in greiflicher Wahrheit vor unserm Auge zu stehen scheint. Was die Architektur der Rokokoepoche zuweilen in luftigen Pavillons, in verschlungenen Gallerieen, in kühnen Treppenhallen ausgeführt hat, erscheint, so sehr ihre malerischen Effekte unser Staunen hervorzurufen geeignet sind, doch nur als Versuch diesen Idealschöpfungen gegenüber. Und selbst im eigentlichen Kunstgefühle sind die letzteren, eben da sie nach dem Idealen und nach der Vergegenwärtigung desselben durch die Mittel der klassischen Tradition streben, zumeist ungleich reiner. Die Kunstgeschichte jener Epoche hat uns die Namen vieler Meister bewahrt, welche sich in dieser Dekorationsmalerei ausgezeichnet. Die bedeutendsten scheinen die Meister der Familie Galli, die nach dem Geburtsorte des Begründers ihres Ruhmes den Namen Bibiena führt, zu sein. Joseph Bibiena, in der früheren Zeit und um die Mitte des vorigen Jahrhunderts blühend, hat sich durch die Dekorationen, welche er für deutsche Bühnen und u. A. auch für Berlin ausgeführt, bei uns den vorzüglichsten Ruhm erworben. Die Prachtstiche nach den letzteren, die er herausgegeben, lassen uns den Werth dieses seltenen Meisters noch heute zur Genüge ermessen.*)

Es war das Wundervolle, was in diesen Darstellungen erstrebt wurde; aber es fehlte das Zweckvolle, das Naive, das Wahre. Trotz all ihrer glänzenden Wirkungen trugen sie in sich doch den Keim des Erstarrens zum trocknen Schematismus, und die Zeit kam nur zu bald, daß die ungebundene Phantasie verarmte, daß eine leere Convention an die Stelle jener berauschenden Wirkungen trat. Damit begann gleichzeitig, der Natur der Sache gemäß, ein empfindlicher Verfall auch im Technischen. Eine neue Anregung kam von einer Seite, wo sie vielleicht am Wenigsten zu erwarten gewesen wäre, — — wo es bis dahin an der Dekoration so gut wie ganz gefehlt hatte.

Mysterienspiel und Oper waren in gleicher Weise auf glänzende Schaustellung berechnet gewesen, hatten zumeist zur Verherrlichung glänzender, religiöser oder weltlicher Feste gedient, hatten die hohe, vornehme Seite der dramatischen Kunst gebildet. Beiden gegenüber hatte sich eine andre Weise dramatischer Darstellung, als ein besondrer und zu Anfang sehr bescheidener Nebenzweig dieser Kunst, entwickelt, ein naives, volksthümliches Spiel, in welchem ausgesprochen und vergegenwärtigt ward, was eben die Gemüther des Volkes bewegte. Es trat äußerst harmlos, manches Mal in gründlich ungehobelter Weise auf; es diente der übermüthigen Laune des Volkes zur Befriedigung; es wurde ein frisches Mittel, den Kampf der Geister, in den Zeiten der Reformation, zu einer Angelegenheit Aller zu machen; es war nicht minder geeignet, die innersten Tiefen des Volksbewußtseins zu erschließen, — „der Natur gleichsam (wie der größte Meister dieses Spieles sagt) den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." Unter den früheren Meistern dieses Spieles steht Hans Sachs in der Vorderreihe, — auf der sonnigen Höhe, die ihm beschieden war, William Shakspeare. Dies Spiel stellt vor Allem den Menschen, bei Shakspeare mit der nie wieder erreichten Herauskehrung seines geheimsten Inneren, dar: — die Umgebung des Menschen läßt es außer Acht. Seine Bühne ist ein neutraler Boden, ohne Alles das, was wir Dekoration nennen. Auch Shakspeare's Bühne ist dekorationslos in unserm Sinne, und der volle Gehalt seiner Werke nur dann zu würdigen, wenn wir sie auf seiner Bühne dargestellt denken. Es ist kein Zweifel, daß eines schönen Tages die Dekorationen bei Aufführung seiner Stücke, die ihnen in jeder Beziehung nur verderblich sind, verschwinden und den eigenthümlichen Einrichtungen, für welche er sie gedichtet hat, Platz machen werden. Bei der aristokratischen Oper war der Kunst der Poesie nur eine sehr kümmerliche Mitwirkung verstattet gewesen; bei dem Volksschauspiel durfte diese Kunst sich mit voller Kraft geltend machen, und sie beherrschte dasselbe allerdings mit ebenso großer Einseitigkeit.

Shakspeare war lange todt; das Volksschauspiel war seinen Weg fortgegangen. Es hatte wenig äußere Ehre, und die Versuche, sich Einiges von der reicheren Ausstattung der Oper anzueignen, hatten ihm auch nur wenig Vortheil gebracht. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts begann es sich, von dem Wissens- und Gestaltungsdrange der Neuzeit erfaßt, aufs Neue zu heben. Namentlich in Deutschland. Lessing bildet den großen Vorkämpfer dieser Bewegung, andre folgten ihm, überall bestrebt, Natur und Wahrheit im Gewande der Poesie zur Erscheinung zu bringen. Die Wiedererweckung der Werke Shakspeare's förderte dieses Bestreben mächtig; dann erschien Goethe's Götz von Berlichingen. In diesem Schauspiel war Alles, wonach das Streben der neuen Zeit drängte, — volle geschichtliche Realität, vorgetragen mit voller dichterischer Kraft; die Bühne, welche nicht müde ward, dies Stück aufzuführen, ließ es sich zum ersten Mal angelegen sein, solchem Gehalte auch in der dekorativen Ausstattung sein Recht anzuthun. Wie wenig sie die Aufgabe erschöpfen mochten, — die Dekorationen zum Götz werden uns als die ersten genannt, in welchen statt nichts bezeichnender Aermlichkeit, statt eines ideal phantastischen Opernprunkes eine Vergegenwärtigung des Wirklichen, des geschichtlich Eigenthümlichen beabsichtigt wurde.

Die Dekoration der alten Opernbühne hatte sich in bildlichen Compositionen bewegt, denen die Bezeichnung des Musikalischen gegeben werden durfte; jetzt sollten Compositionen geschaffen werden, die der tieferen Realität, welche das Werk der Poesie forderte, entsprachen. Der Versuch war gemacht, aber das Ziel noch keineswegs erreicht; vielmehr folgte zunächst eine Reihe von Jahrzehnten welche ein noch sehr unklares Gemisch des Geschmackes bekunden.

---

*) Gesammelt sind diese Stiche in dem Werke: „Architetture e Prospettive, dedicate alla Maestà di Carlo Sesto, Imperador dé Romani, da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto, inventore delle medesime."

Man mühte sich, historisch zu sein, wahr, charakteristisch, und man streifte doch nur erst die Schale der historischen Form; man fand sich, dem ganzen Bühnenapparat gemäß, auf eine eigenthümlich bedingte künstlerische Wirkung hingewiesen, und man hatte zur Erreichung einer solchen doch nur die alte phantastische Schule, in welcher die Bibiena's geglänzt, mit all ihren, ab auch verdorbenen technischen Regeln und Gesetzen vor sich. Das einfache gesprochene Drama begnügte sich in seinen Dekorationen mit conventionell historischen Typen, in denen korinthische Säulen mit geradem Gebälk oder Rundbögen das ganze Alterthum, ungefüge Spitzbögen das ganze Mittelalter vorstellten. Die Oper zog diese Typen in ihre prunkhafte Darstellungsweise hinüber und schuf damit nur ein doppelt barockes Zwitterwesen. Die in glänzenden Blättern herausgegebenen Dekorationswerke der ersten Jahrzehnte unsres Jahrhunderts enthalten merkwürdige Beispiele dieses Ueberganges. Ihre Compositionen sind voll wundersamer Perspektiven, voll bunt durcheinander gewirrter Architekturen, wie in der alten Zeit; aber sie machen zugleich den Anspruch auf historische Eigenheit, auf zweckvolle Wirklichkeit, und sie erreichen gerade damit, statt aller Größe, Erhabenheit, selbst Phantastik, nur den Eindruck des Ungeheuerlichen, der sich nicht ganz selten, eben weil er sinnig sein will, selbst zum Unsinnigen steigert.

Dies war die Lage der Dinge, als Schinkel's Wirksamkeit für die Bühne eintrat. Wie sehr er im Allgemeinen für solche Wirksamkeit vorbereitet war, braucht kaum erinnert zu werden: er war nicht bloß der Meister der Architektur, er war Landschafts- und Architekturmaler, er liebte es, seine Bilder zu charaktervollen Darstellungen einzelner Culturmomente auszuprägen, er hatte sich in eigenhändigen großräumigen dioramatischen und panoramatischen Bildern bewährt. Der Intendant der königlichen Bühne, Graf Brühl, verfolgte den Plan, sein Institut nach allen Richtungen hin und nach den Anforderungen der Gegenwart künstlerisch zu gestalten: er hatte die Einsicht, das bildlich Künstlerische der gediegensten Meisterhand anzuvertrauen. Schinkel entwarf eine Anzahl von Dekorationen für diese Bühne, welche für die Neugestaltung des gesammten Dekorationswesens, für die Ausprägung desselben nach dem künstlerischen Bedürfnisse der Gegenwart, für die Durchbildung dessen, wonach jene Epoche des Ueberganges mit so unsichern und unklaren Versuchen, mit so abenteuerlichen Mißverständnissen gestrebt hatte, von entscheidender, weitestgreifender Bedeutung waren. Er gab den Dekorationen, je nach dem eigentlich historischen oder dem historisch phantastischen Erforderniß des Stückes, das völlig charaktervolle Gepräge; er ließ seine künstlerische Composition sich durch den dichterischen Grundgehalt des Stückes bestimmen; er versenkte sich in die Lebenssphäre des Stückes und schuf selbständig, neu, eigenthümlich im Geiste der Zeitepoche, welche dasselbe behandelte; er wußte, wo es durch die dichterische Absicht bedingt war, seine Anschauung in ein bescheidenes Maß zusammenzudrängen, das Nöthige nur mit leisen Andeutungen zu geben, und er war an andrer geeigneter Stelle vermögend, den Reichthum einer Phantasie zu entfalten, welche von der eines Bibiena sich nur darin unterschied, daß bei ihm auch das Kühnste durch das feste Gesetz des Zweckvollen bestimmt, daß selbst in dem Mährchenhaften eine innere Nothwendigkeit einleuchtend war.

Ich weiß nicht, ob ich es nöthig habe, das Gesagte durch Einzelbeispiele zu belegen. Das Bild, welches diesen Saal schmückt und welches den Dekorationen zur Olympia entnommen ist, stellt es uns vor Augen, wie geistvoll er das griechische Alterthum in den Gesammtbedingungen seiner Existenz, in dem Wechselverhältnisse der Architektur und des landschaftlichen Grundes, wiederzubeleben vermochte; die übrigen Dekorationen zur Olympia, die zur Alceste und andern Opern klassischen Gehaltes sind nicht minder reich an den edelsten Erneuungen derselben Art, die im Einzelnen bis zur geistvoll freien Lösung der schwierigsten archäologischen Probleme gehen. Die Dekorationen zur Vestalin führen uns ebenso in den Glanz des Römerthumes ein. Andre, wie die zur Armide, enthalten ein kühner phantasievolles Spiel mit Erscheinungen antiker Art; während die mährchenhafte Pracht des Orients sich in denen zur Nurmahal, zur Athalia, zur Zauberflöte entfaltet, ebensosehr durch die geniale Nacherfindung baulicher Gestaltungen, wo nur aus Bruchstücken, nur aus mangelhaften Berichten auf ein verlornes Ganzes geschlossen werden konnte, wie durch die tiefe Innerlichkeit des landschaftlichen Gefühles von bewältigender Anziehungskraft. Dasselbe bei den Dekorationen zum Cortez, die uns in die Zustände einer seltsam barbarischen Frühcultur einführen; dasselbe bei den Scenen mittelalterlicher Romantik: in der ernsten Wiederspiegelung antiker Formen, wie bei der Halle für die Braut von Messina; in der Entfaltung der düstern Größe nordisch romanischer Architektur, bei den Darstellungen zum Yngurd; in dem jungfräulichen Ernste frühgothischen Kirchenbaues, bei der Scene für das Schauspiel Axel und Walburg; in der traulichen Enge altslawischen Holzbaues, bei der Dekoration zu Ratibor und Wanda, — einem Bilde, aus dem es uns wie der ganze Hauch serbischer Romanzen anweht. Aber es würde allzuweit führen, wollte ich an alles Einzelne erinnern. Schinkel's Beispiel, wie schon angedeutet, ist von folgenreichem Einflusse gewesen; eine neue Epoche des Dekorationswesens ist durch ihn eingeleitet worden; aber er ist darin unerreicht geblieben, wie er nicht mit trocknem Studium, nicht mit zufälliger Benutzung dieser oder jener vorzeitlichen Reste, nicht mit der Berechnung des Kunsthandwerkes auf den, in einer oder der andern Weise vorgeschriebenen Effekt, — wie er aus der starken und tiefsinnigen Versenkung in den Gegenstand, — wie er auch in diesem Fache als wahrhafter Künstler, als Künstler höchsten Ranges geschaffen hat.*)

Die Dekorationsentwürfe Schinkel's bilden nur ein geringes Blatt in seinem unverwelklichen Ruhmeskranze; sie erscheinen nur wie das Ergebniß eines heitern Spieles zur Seite der Arbeiten, an denen er alle Mühen der wirklichen Ausführung zu berechnen, zu leiten, zu überwinden hatte. Aber sie dürfen bei der Auffassung seines künstlerischen Gesammtcharakters nicht übersehen werden, und sie sind sehr geeignet, eine wesentliche Seite desselben zu erläutern; sie tragen nicht minder dazu bei, die Stellung, welche er in der Entwickelungsgeschichte der neueren Architektur, der neueren Kunst überhaupt einnimmt, näher zu bezeichnen. Sie sind ein Dokument des ernstlichen Studiums der verschiedenen Architekturstyle, welches die neuere Zeit erfordert, aus welchem die werkthätige architektonische Kunst — um auf neue Bahnen fortschreiten zu können — ihre Nahrung ziehen muß und in welchem Schinkel nicht minder vorangegangen ist, wie in Allem, was er für die Kunst gethan. Sie sind zugleich aber ein Dokument, daß dieses sein Studium nicht an der Schale, an den Zufälligkeiten des einzelnen Denkmales haften blieb, daß es vielmehr auf den Grund der jedesmaligen Formenbildungen und auf ihren innigen Zusammenhang mit dem allgemeinen Geiste der Zeit, dem sie zum Ausdrucke dienten, zurückgegangen war, so ernstlich, so bewußt, daß das schaffende Vermögen des Meisters von dort aus frei zu gestalten wußte, denen gleich, welche in jenen Formenbildungen lebten. Nehmen wir sodann hinzu, — was uns die Dekorations-Entwürfe freilich nicht sagen, — daß trotz dieser Stu-

*) Eine Folge von Schinkel's Dekorations-Entwürfen ist bekanntlich in vortrefflichen colorirten Blättern herausgegeben. Es sind 5 Hefte (jedes zu sechs Blättern) unter dem Titel: „Dekorationen auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl. Nach Zeichnungen des Herrn Geheimen Ober-Baurath Schinkel. Berlin, 1819—1824. Bei L. W. Wittich.“ (Zwei Hefte in groß Fol. und drei Hefte in klein Fol.) Eine erhebliche Anzahl der geistvollsten Entwürfe des großen Meisters ist jedoch in diesen Heften nicht befindlich, und es ist sehr zu beklagen, daß sie bis jetzt dem Publikum vorenthalten geblieben sind. Möchten diese Zeilen auch zu ihrer Herausgabe eine Veranlassung geben!

dien Niemand vom Eclecticismus, vom Erborgen und willkürlichen Zusammenthun der erborgten Formen, ferner war als Schinkel, daß alles Studium ihm nur dazu diente, sein Ich zu läutern, das Ideal, welchem er folgte, von allem Befangenden zu reinen, so führt uns auch diese Beobachtung, mit der ich schließe, abermals auf die Bewunderung seiner reinen Größe zurück.*) **F. Kugler.**

Kunstliteratur.

Geschichte der bildenden Künste. Von Dr. Carl Schnaase. IV. Band. 2. Abtheilung. Düsseldorf, J. Buddeus. 1854. 8. XVIII u. 593 S. Mit 75 in den Text gedr. Holzschnitten.

Von **W. Lübke.**

Während in jüngster Zeit die Spezialforschung ungemein thätig bemüht gewesen ist, auf dem weiten Gebiete kunstgeschichtlicher Erkenntniß manche Lücken auszufüllen, während namentlich für die Kunde mittelalterlicher Monumente in den verschiedenen Ländern sich lebendiger Eifer regt, ist auch jene allgemeinere Richtung der Wissenschaft, welche die Einzelresultate zusammenfaßt und die zerstreuten Elemente in einen Brennpunkt vereinigt, nicht müßig geblieben. Wie sie der Spezialforschung mannigfache Anregung gegeben hat, so erhält sie von dieser zum Lohn reiche Spende zu verarbeitenden Materiales zurück: das ist der Kreislauf des wissenschaftlichen Lebens.

Unter den Werken der letzteren Art nimmt Schnaase's Geschichte der bildenden Künste einen ganz besonderen Platz ein. Daß sie die Fülle der einzelnen Thatsachen an den Faden geschichtlicher Entwicklung reiht und die innere geistige Verkettung im künstlerischen Gesammtleben nachweist, ist eine Eigenschaft, die sie mit anderen gleichartigen Werken theilt. Daß sie aber in die Tiefe der ganzen Kulturentwicklung sich versenkt, den im Innern verborgen treibenden Mächten, den schöpferischen Grundgedanken des Lebens nachspürt, die Verflechtung des reichen Geäders menschlicher Thätigkeit in ihrem Zusammenhange aufdeckt, und endlich in der Vielheit der Gestaltungen die Einheit der Grundidee, des Endzieles nachweist: das ist ihr besonderes Verdienst. Schnaase ist ebenso weit entfernt vom bloßen Empiriker wie vom philosophischen Theoretiker, gerade weil er von Beiden so viel hat, um keins von Beiden zu sein. Die „Geschichte der bildenden Künste" ist allerdings durchweht vom feinsten Arom eines philosophischen Geistes: aber der Verfasser weiß in lebensvoller Sprache die Resultate seiner Studien mit einer Gedankentiefe zu entwickeln, welche, frei von der Trockenheit eines dürren Schematismus, zugleich erfüllt ist vom Marke geschichtlichen Lebens, von der Klarheit plastischer Gestaltungskraft. Seine Kunstgeschichte ist selber ein Kunstwerk. Seine philosophische Auffassung ist das Endergebniß geschichtlicher Betrachtung, und seine historische Darstellung wurzelt wiederum in philosophischer Anschauungsweise. Dieser Standpunkt, der vor der Gefahr, den Thatsachen Gewalt anzuthun, am sichersten schützt, ist der Angelpunkt moderner Wissenschaftlichkeit, und erst mit Erreichung desselben hat die Kunstgeschichtschreibung die volle Ebenbürtigkeit mit jeder anderen gelehrten Disziplin errungen. Jetzt begreifen wir die Entfaltung der Künste als einen Theil des allgemeinen Kulturprozesses der Menschheit; die geistigen Strömungen der Zeiten und der Völker, aus deren Schooße die Erzeugnisse künstlerischer Schöpfungskraft aufleuchten, liegen in ihrer Entstehung und Verbreitung offen vor uns, und fortan fehlt kein Glied in der Kette lebensvoller Wechselwirkung.

Der vorliegende neueste Theil des Schnaase'schen Werkes bildet die zweite Abtheilung des der Betrachtung der christlich-mittelalterlichen Kunst gewidmeten Bandes. Man wird sich erinnern, daß die erste Abtheilung desselben mit der allgemeinen Darstellung jener Periode und ihrer Kunst sich beschäftigte. Geist und Verfassung des Mittelalters wurden in anschaulichem Bilde geschildert, und von den beiden großen Kunstepochen jener Zeit, der romanischen und der gothischen, in ihren wesentlichen Umrissen eine lichtvolle Darstellung gegeben. Einer der fruchtbarsten Gedanken war namentlich für die mittelalterliche Architektur die Aufstellung und Charakterisirung des gemeinsamen Ideales, das jenen beiden Baustylen vorschwebte und dessen Verwirklichung auf verschiedenem Wege von ihnen erstrebt wurde. Drei gesonderte Abtheilungen sollen nun, was dort im Ganzen und Großen vorgedeutet ist, im Einzelnen ausführen, und die Spezialgeschichte der Denkmäler soll gleichsam die Probe für die Richtigkeit der beigebrachten Grundsätze, der gewonnenen Anschauungen liefern. Die Schilderung der mittelalterlichen Kunst wird also reichlich so viel Platz ausfüllen, wie die Darstellung der ganzen vorangegangenen Kunstepochen von den alten Indern und Aegyptern bis über die Römer hinaus. Diese Ungleichmäßigkeit der Anordnung, mag sie durch die mehrfach bekundete Vorliebe des Verfassers für die Kunst des Mittelalters zum Theil veranlaßt sein, wird doch noch weit mehr durch gewichtige, in der Natur des behandelten Gegenstandes liegende Gründe bedingt. Ein der gegenwärtigen Abtheilung vorausgeschicktes Vorwort spricht sich darüber aus. Zunächst bietet, jenen alten Kulturen gegenüber, welche etwas einheitlich Abgeschlossenes und Begränztes haben, wie ein Werk der Plastik, die mittelalterliche Kunst in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit und Fülle sich wie ein großes, zugleich in die Breite und Tiefe gehendes Kulturgemälde dar, dessen Geist und Bedeutung sich erst aus der liebevollen Betrachtung der Einzelheiten gewinnen läßt. Sodann ist die Forschung auf diesem neueren Gebiete noch eine junge, hat bis jetzt sich vorzugsweise mit dem Detail, mit kleineren Sondergruppen beschäftigt und in rastloser Thätigkeit bereits eine kaum zu übersehende Masse verstreuten Materials zusammengebracht, ohne daß bis jetzt ein eindringender, den gesammten Stoff beherrschender Geist daraus einen klar gegliederten Bau aufgeführt hätte. Gründe genug, um den gemachten Versuch, selbst auf Kosten der äußeren Gleichmäßigkeit, willkommen zu heißen, zumal wenn die Lösung der Aufgabe in so hohem Grade gelungen ist wie hier. Wohin wir blicken in dem reichen Inhalt dieses Buches, überall schaut uns derselbe feine, in das innerste Wesen der Erscheinungen sich liebevoll versenkende Geist an, der sich nicht mit einer bloß ästhetischen Betrachtung der äußeren Formbildung begnügt, sondern aus der bildnerischen Hülle den geistigen Pulsschlag herausfühlt, welcher das Herz einer Zeit bewegt. Wenn auf diesem Wege die Betrachtung auch bisweilen Gefahr läuft, in äußerste Feinheiten sich zu verlieren und sich gleichsam in den subtilen Maschen des selbstgesponnenen Netzes zu verstricken, so widerfährt dem geistvollen Verfasser dies doch nur selten, und zwar bei den allgemeineren Abschnitten seines Werkes: wo dagegen, wie im vorliegenden Bande, das Thatsächliche überwiegt, zeigt sich die schönste Harmonie zwischen dem Stoff und dem verarbeitenden Geiste, dieser durch jenen in festen Gränzen gehalten und doch dabei ihn beseelend und durchdringend. Und dabei kann man nicht sagen, daß die scharfe, rein stylistische Würdigung der Formen etwa durch Vorliebe für archäologische Grübelei, wie man es anderwärts findet, abgestumpft würde. Vielmehr halten alle diese verschiedenen Faktoren in Schnaase's Darstellung einander im Gleichgewicht, und gerade auf der lebenswarmen Verschmelzung derselben beruht die hohe Bedeutung dieser Arbeit. Mancherlei mußte außerdem in dem Verfasser sich vereinigen, um solche Resultate zu ermöglichen. Es gehörte dazu sein genaues Vertrautsein mit den Quellenschriftstellern des Mittelalters; die ausgebreitete Kenntniß der mannigfach zerstreuten, oft nur an Ort und Stelle zugänglichen Einzelschriften über mittel-

*) Die Red. des Deutschen Kunstblatts verbittet sich jeden unbefugten Nachdruck dieser Rede.

alterliche Denkmäler; endlich die eigene Anschauung, die der Verfasser von einem guten Theile der Kunstwerke in Deutschland, Italien, Frankreich, den Niederlanden und England auf wiederholten Reisen gewonnen hat.

Für die Eintheilung der Kunstgeschichte des Mittelalters hat Schnaase nun einen ganz neuen Weg eingeschlagen, den er in einer kurzen Einleitung andeutet und begründet. Er setzt den Schluß jener Epoche schon in's erste Viertel des funfzehnten Jahrhunderts, weil er mit Recht bemerkt, daß damals bereits die ersten entschiedenen Regungen eines neuen, der mittelalterlichen Anschauung entgegengesetzten Geistes sich der Kunst bemächtigen. Giebt man diese Abgränzung für Italien als selbstverständlich zu, so kann sie dagegen für den germanischen Norden auf den ersten Augenblick befremden. Baute man denn nicht gothisch bis tief ins fünfzehnte, ja bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein? malten nicht die Maler, meißelten nicht die Bildhauer noch immerfort die heiligen Gestalten und Geschichten, die den Inhalt der mittelalterlichen Kunst ausmachten? Und doch ist der Geist, der in allen diesen Schöpfungen sich ausspricht, ein wesentlich neuer: unter dem Scheine der früheren Aufgaben verfolgt er ein bisher nicht gekanntes selbstgestecktes Ziel; der Idealismus, im Verlaufe der früheren Epoche durch den Sieg des gothischen Styles zur höchsten, wenngleich einseitigsten Ausbildung gekommen, ist dahin; Natur und kräftige Wirklichkeit machen sich geltend, schroff und einseitig da, wo vorher die ideale Richtung am ausschließlichsten geherrscht und die feinsten Blüthen getrieben hat. Selbst in dem gänzlich veränderten räumlichen Gefühl, das vorwiegend in den späteren gothischen Kirchen sich kundgiebt, in jenem Streben nach breit gestreckten, freien, hallenartigen Räumen im Gegensatz zu den schmalen, rastlos aufsteigenden der früheren Zeit, waltet der nämliche geistige Umschwung. Und wie in der Kunst, so auch im übrigen Leben. Ueberall behaupten sich, namentlich im Norden, äußerlich die Nachklänge mittelalterlicher Anschauung in Einrichtungen und Gewöhnungen: aber die neuen Gedanken und Empfindungen, die den ganzen Organismus durchzittern, lassen sich nicht verhehlen, und durchbrechen endlich, allmälig stärker geworden, die schwache Schale. Diese Bewegung ist eine so vielverzweigte, durchdringt so allgemein das Wesen der Zeit, die verschiedensten Gebiete menschlicher Thätigkeit, daß nur die Betrachtung des gesammten damaligen Kulturlebens ein vollständiges Bild von ihr gewähren könnte. Schnaase's Buch ist ein bedeutender Schritt zur Lösung dieser Aufgabe.

In dem nunmehr für das Mittelalter abgegränzten Zeitraum bezeichnen, analog den übrigen großen Entwicklungsepochen, drei Perioden den natürlichen Verlauf des Wachsthums, der Blüthe und des Abnehmens. Die erste Periode, vom zehnten bis gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts, entspricht dem romanischen Styl; die zweite, bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts reichende, umfaßt die mannigfachen Gestaltungen des Ueberganges und den frühgothischen Styl, Aeußerungen derselben geistigen Bewegung, wenngleich verschiedener Ausdrucksweise; die dritte begreift jene Zeit, „wo man im Besitze des Errungenen ruhte oder schwelgte und schon begann, die Form für das Wesen zu nehmen, und wo endlich die dadurch entstandenen Konflikte die Entstehung neuer Ansichten beförderten." Ein großer Vorzug dieser Eintheilung ruht darin, daß sie den rein romanischen Styl gesondert betrachtet, und dagegen die neue geistige Regung, welche aus ihm die vielfachen Schwankungen und Versuche der Uebergangszeit und endlich die mächtigste und folgenreichste Neuerung, den gothischen Styl, hervorruft, in ganzer Breite als ungetheiltes Bild den Blicken darbietet, daß sie mit einem Worte dem inneren Verlaufe der Entwicklung möglichst genau und besser als die bisher gebräuchliche sich anschließt. Hiermit hängt es denn ferner zusammen, daß Italien nur während der ersten Epoche in der Darstellung den anderen Ländern angereiht wird: in der späteren Zeit nimmt sein Kunstleben einen selbständigen, abweichenden Gang. Jene erste Epoche, d. h. die Geschichte der romanischen Kunst bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts betrachten wir nun in der vorliegenden Abtheilung des Schnaase'schen Buches.

Den Beginn macht mit dem ersten Kapitel eine historische Uebersicht jenes Zeitraumes (S. 8—48). Wer weiß nicht aus den vorigen Bänden, welch vortrefflicher Geschichtsmaler unser Verfasser ist, wie unter seiner Hand aus bunt gemischten, scheinbar widerstrebenden Elementen ein innerlich zusammenhangendes, vom Lichte einer schöpferischen Grundidee scharf beleuchtetes Rundgemälde sich gestaltet, das von der Wärme ächt geschichtlichen Lebens durchglüht ist. So auch hier. Wir sehen die allgemeinen Fluten der früheren, stürmisch bewegten Epoche sich verlaufen, die einzelnen Völkercharaktere graben sich ein gesondertes Bette und beginnen ihren eigenen selbstständigen Entwicklungsgang. Zwar sind die Grundstoffe überall gleichartig, wenn auch in sehr verschiedener Weise gemischt; das naive Volksthum mit seiner Naturfrische findet sich einer traditionellen Religion, die im Gewande fremder Sprache und Gebräuche auftritt, gegenüber: aber der bestimmende Charakter jener Epoche beruht doch in der Mannigfaltigkeit einzelner nationaler, ja noch engerer lokaler Gruppen, die indeß in einen großartig einheitlichen, allgemeinen Grundton zusammenklingen. Das beginnende Culturleben wird ausschließlich von der Geistlichkeit getragen, die in ihrem eignen Schooße durch die einzelnen, aus dem Volke hervorgegangenen Mitglieder die Mischung der allgemeinen Tradition mit dem besondern naturwüchsischen Nationalgeiste vorbildlich ausgeprägt zeigt. Diese inneren Verhältnisse, wie sie allmälig auf allen Gebieten des Lebens Gestalt gewonnen haben, sind in geistvoller Weise dargestellt. Wir sehen den verschiedenartig wechselnden Antheil, den die einzelnen Völker an der Lösung der großen Aufgabe der Zeit haben; wir finden im Anfang der Epoche Deutschland unter dem Szepter großer Herrscher an der Spitze der Bewegung; bald aber entbrennt gerade durch das, was zur damaligen Macht und Weltstellung unsres Vaterlandes beigetragen, durch das imponirende Ansehen der kaiserlichen Könige, jener Streit zwischen geistlicher und weltlicher Macht, der, bis auf unsre Tage nachwirkend, die Einheit des Reiches zuerst untergrub. Nun tritt Frankreich den Völkern des Abendlandes in der Entwicklung der mittelalterlichen Ideen voran; hier erblüht unter begünstigenden lokalen Bedingungen die größte Mannigfaltigkeit der Gestaltungen, hier entsteht das Ritterthum, hier nimmt mit dem Gedanken der Kreuzzüge die neue Bewegung ihren Anfang, die in raschem Anlauf zur glänzenden Höhe mittelalterlichen Lebens führen sollte. In specielleren Eingehen auf den inneren Geist dieser Epoche wird sodann die merkwürdige Mischung natürlicher Einfachheit und Rohheit mit einer durch emsiges Studium römischer Ueberlieferung genährten wissenschaftlichen Richtung geschildert, wir sehen das Aufkeimen einer neuen Poesie, wir dürfen den Charakter der Zeit bis in die Einzelheiten des Privatlebens verfolgen und lernen selbst die Tracht als unbewußten, aber treffenden Ausdruck des Innern schätzen. Uebergehend zur allgemeinen Betrachtung der Kunst erkennen wir, wie in dieser noch die Tradition über die zurückgedrängte Natur, die römische Satzung über den germanischen Volksgeist, das Allgemeine über das Individuelle herrscht, wie demnach die Architektur für diese Epoche den Vorrang vor den darstellenden Künsten hat, und wie sich in ihr vornämlich die Gedanken der Zeit ausprägen. Man könnte noch hinzufügen, daß in dieser Epoche das individuelle Gefühl weit mehr in der Architektur, namentlich in der Behandlung des Details, als selbst in den Gestalten der Skulptur und Malerei, die eine größere Freiheit der Seele verlangen, eine Stätte fand. Den Schluß dieses höchst anziehenden Kapitels, von welchem wir nur einen andeutenden

Umriß geben konnten, bildet eine mit gerechtem, objektivem Geiste geschriebene Würdigung der Kunstleistungen dieser Epoche.

Das zweite Kapitel (S. 49—162) bespricht die **Romanische Baukunst in Deutschland.** Das hier sehr äußerliche und mehr theoretische Verhältniß zur römischen Tradition wird aus den streng korinthisirenden Kapitälen der alten Theile der Abteikirche zu Corvey (873—885), so wie aus der mehrfachen Nachbildung des ionischen Kapitäls erwiesen.*) In der Bartholomäuskapelle zu Paderborn, vom Anfange des 11. Jahrhunderts, erscheint die Reminiszenz an das korinthische Kapitäl wesentlich getrübt; dagegen zeigen sich die charakteristischen Formen des eigentlich romanischen Styles, Würfelknäuse und auf der Säulenbasis das Eckblatt, schon an den vermuthlich gegen 1075 aufgeführten oberen Theilen der Thürme zu Corvey. Den Ursprung dieses Styles sucht der Verf. jedoch in **Sachsen**, dem Lande, das gerade zu jener Zeit die lebhafteste Culturthätigkeit entfaltete, und dessen Fürstenhaus dem Reiche seine mächtigsten Kaiser gab. Die Dichtigkeit, in welcher gerade hier eine Anzahl frühromanischer Bauten ausgebreitet ist, die geschlossene Bautradition, die sich innerhalb dieses Kreises deutlich verfolgen läßt, berechtigen zu dieser Annahme. Mit Scharfsinn sind die einzelnen Denkmäler, unter beständiger Prüfung ihrer stylistischen Eigenheiten, zu einer Reihe verbunden, in welcher unter geschickter Benutzung der festen oder annähernd gesicherten Daten ein innerer Zusammenhang, eine stetige Entwicklung sich herausstellt. Auch der Einfluß des altheimischen Holzbaues dieser Gegenden wird nicht außer Acht gelassen. Die merkwürdige alte Wipertikirche, die noch vorromanische Formen hat, und die Schloßkirche zu Quedlinburg machen den Anfang, gefolgt von den verwandten Kirchen zu Gernrode, Gröningen, Frose u. s. w. In allen diesen Bauwerken macht sich jene in Sachsen beliebte Abwechselung von Pfeilern und Säulen in den Arkaden des Langhauses bemerklich. Sodann werden die Pfeilerbasiliken gesondert aufgeführt, die wohl nicht so häufig gewesen sind, wie der Verf. vermuthet, da offenbar die sächsische Bauschule in der früheren Zeit den Säulenbau mit Vorliebe übte, und erst die Einführung des Gewölbes dem Pfeilerbaue den Vorrang verschaffte, ohne jedoch jene andere Form ganz verdrängen zu können. Selbst bei reinen Pfeilerstellungen ist hier die Neigung für ein rhythmisches Verhältniß bisweilen so stark, daß abwechselnd die Pfeiler einfach oder mit seinen Einkerbungen an den Ecken behandelt werden; so in der Marienbergkirche bei Helmstedt, die (S. 72) irrig unter die Zahl der Kirchen mit ungegliederten Pfeilern gezählt wird. Von der Liebfrauenkirche zu Magdeburg meine ich mich sogar zu erinnern, daß aus der Pfeilerummantelung an mehreren Stellen die Säulen einer früheren Anlage hervorblicken. Endlich wird der hier nur vereinzelt und sporadisch vorkommenden reinen Säulenbasilika gedacht, und sodann zu den Eigenthümlichkeiten der Grundrißanlage, der Chorbildung, der Thürme mit den westlichen Emporen übergegangen. Daran schließen sich Angaben über die Dimensionen, die Höhenmaaße dieser Kirchen und zuletzt eine Charakteristik der Gliederbildung und des Styls der Ornamentik. Dieser Abschnitt ist mit einer hinreichenden Anzahl schön ausgeführter Holzschnitt-Darstellungen ausgestattet, welche die Bildung der Arkaden, des Grundrisses, der Gesimse, Kapitäle, Pfeilerprofile und andrer Details anschaulich vor Augen bringen. Die ebenso prächtige als elegante Säulenbasis von Hamersleben (S. 77) und der originelle Chorgrundriß von S. Godehard in Hildesheim (S. 80), so wie einige kleinere Profile sind hier zum erstenmal veröffentlicht.

Eine in mancher Beziehung entgegengesetzte Richtung verfolgen die **rheinischen Bauwerke**, zu welchen der Verf. sich sodann wendet. Während in Sachsen das deutsche Element am reinsten sich ausbildete, gab hier die leichte und nahe Verbindung mit romanischen Ländern, noch mehr die in manchen Ueberresten erhaltene römische Kultur ein anderes Gepräge. Auch hier war zwar die flachgedeckte Basilika der Ausgangspunkt der romanischen Architektur, allein sie kannte nicht den Vorgang eines heimischen Holzbaues, sie folgte in ihrer Technik, ihrem Material, ihrer Detailbildung dem Muster römischer Werke. Aus diesen Vorbildern, die hier überall vorwiegend auf große Konstruktionen, auf ein Ausschließen des Säulenbaues gerichtet waren, so wie aus der Beschaffenheit des Materials ergab sich die Anwendung des Pfeilers, der selten mit der Säule alternirt oder gar durch diese verdrängt wird. Auch die beliebte Anwendung polychromatischen Mauerwerkes, wie an mehreren Bauten zu Köln und Trier, die Nachahmung des korinthischen Kapitäls wie in Echternach ging hieraus hervor. Bei der Justinuskirche zu Höchst wird die Form der Säulenbasilika mit Wahrscheinlichkeit aus der Benutzung älterer Kapitäle erklärt. Die strengkorinthisirenden Kapitäle der Kirche zu Echternach vom J. 1031 sind bezeichnend als letzte Spur direkten Einflusses römischer Formen. Wichtig für die Fortentwicklung der Architektur wird die rheinische Schule durch die Einführung des Gewölbes. Nicht allein an Römerbauten, sondern noch mehr an manchen karolingischen Werken war die Anwendung von Kuppeln, Tonnen und Kreuzgewölben ersichtlich. Diese Vorbilder führten, unter Begünstigung des leichten Tuffsteines, zuerst zur Ueberwölbung der Seitenräume, dann des hohen Mittelschiffes. Der Dom zu Mainz, nach dem Brande des Bardonischen Baues seit 1081 wiederhergestellt, hat ohne Zweifel bei dieser Veranlassung um den Schluß des 11. Jahrhunderts seine Wölbung erhalten. Daß Schnaase die Formen der Gotthardskapelle von denen des Domes ableitet, im Gegensatze zu F. v. Quast, der das umgekehrte Verfahren einschlägt, hat große Wahrscheinlichkeit für sich. Weiterhin wird den Domen zu Speyer und Worms, der edel entwickelten Abteikirche Laach, sodann den Kirchen Kölns, und unter ihnen vorzüglich S. Marien im Kapitol, endlich der ganz abweichenden Kirche zu Schwarzrheindorf, die gebührende Stellung angewiesen. Die Selbständigkeit der rheinischen Schule, die man wohl zu einer Tochter der lombardischen hat machen wollen, wird aufrecht gehalten, und der Charakter der hiesigen Gewölbanlagen im Gegensatz zu den flachgedeckten Basiliken Sachsens, selbst bis auf die Bildung des Details mit feinem Sinn geschildert. Die eingestreuten Abbildungen beschränken sich hier, bei der größeren Gleichartigkeit der Werke, auf eine geringere Zahl, sind indeß so gewählt, daß sie das Wesentliche dieser Kirchenbauten, den inneren Aufbau, den Grundriß, die Behandlung des Aeußern und die Detailbildung gut zur Anschauung bringen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Das eine in der Note S. 50 angeführte Beispiel ist nicht aus der Krypta der Klosterkirche Abdinghof zu Paderborn, sondern aus der Krypta der Stiftskirche zu Vreden. Interessant ist, daß an einem Kapitäl in der Vorhalle der Abteikirche zu Gandersheim (vgl. die Anmerkung zu S. 61) die jonische Schnecke auf die noch unentwickelte Würfelgestalt bloß aufgeklebt erscheint: ein Beweis, wie tief gelegentlich die gelehrte Tradition wurzelte.

Zeitung.

'E **Berlin.** Wie alljährlich, so feierte auch in diesem Jahre der hiesige Architektenverein am 13. März das Schinkelfest, ein Fest, welches stets durch glänzende Vereinigung aller Notabilitäten der Künste, durch stylvolle Anordnung und feine künstlerische Bewegung ausgesprochenermaßen zu den schönsten hiesigen Künstlerfesten gehört. Gewöhnlich pflegt sich die Dekoration des Saales auf eine sinnvolle Weise mit dem geistigen Kultus des Abends in Beziehung zu setzen. Diesmal war es durch eine Theaterdekoration geschehen, welche, in einer Hauptnische des Saales angebracht und zweckmäßig beleuchtet, denselben zu erweitern und einen Blick auf die offene Landschaft und in den heitern Himmel Griechenlands zu gestatten schien. Denn der von unserm Kugler gehaltene

Festvortrag bezog sich auf die Wirksamkeit, welche der vielseitige Schinkel als Regenerator der Dekorationsmalerei seiner Zeit ausgeübt hatte. Wir haben die Freude, diese anziehende Rede in gegenwärtiger Nummer unsern Lesern mitzutheilen. Die eben genannte, von den Baumeistern Adler und Aßmann und dem Maler Peters brillant ausgeführte Dekoration war den Schinkelschen Entwürfen zur Oper Olympia entnommen und stellte den Dianentempel zu Ephesus dar, mit einem Blick auf die Vorhöfe desselben und die umgebende heitere Landschaft. Die Wände des Saales waren außerdem mit anderen Entwürfen, Handzeichnungen Schinkels, Dekorationen zu den in der Rede genannten Opern und Schauspielen in reichster Anzahl geschmückt. — Den einleitenden Vortrag des Festes hielt der Baurath Knoblauch; er verkündigte dabei die diesjährige Preiszuerkennung, die dem mit einem Lorbeerkranz bezeichneten Entwurfe eines neuen Akademiegebäudes von Herrn Rickert zu Theil geworden war. Nach einem kurzen und treffenden Blick auf die Fortschritte der Baukunst und ihren Entwickelungsstandpunkt in der Gegenwart ging der Vortragende auf eine erfreulich überraschende Mittheilung über, welche der Handelsminister von der Heydt dem Verein zum Tage des Festes hatte zugehen lassen und die darin bestand, daß Se. Majestät der König alljährlich zwei Preise von je 300 Thlr., die am Geburtstage Schinkels zuerkannt werden sollen, ausgesetzt habe und zwar den einen für Aufgaben aus der Schönbaukunst, den anderen für Entwürfe aus dem Nützlichkeitsgebiet. Die Aufgaben sollen vom Verein alljährlich in der letzten Hälfte des März gestellt und von den Bewerbern bis zum 31. Dezember eingereicht werden; im Januar soll dann der Verein über die eingegangenen Arbeiten sein Urtheil fassen und am 13. März den Preis verkündigen. Die prämiirten Arbeiten sollen auch für die Baumeisterprüfung gelten können. Diese Bekanntmachungen erregten allgemeine Freude, und es wird, wie auch der Vortragende bemerkte, durch diese Einrichtung dem Feste eine neue Weihe gegeben werden.

Wir haben unseren Lesern noch mitzutheilen, daß schon am Morgen des Tages in der offenen Vorhalle des von Schinkel erbauten Museums die Marmorbildsäule des Meisters, von dem verstorbenen Tieck unvollendet hinterlassen und von anderer Hand überarbeitet, enthüllt wurde. Leider ist dieses Werk ein in jeder Beziehung unerfreuliches und wir bedauern aufrichtig, daß dem großen Baumeister das Schicksal treffen muß, in so ungenügender Weise unter den Säulen seines eigenen schönen Bauwerkes zu stehen.

Dem Bildhauer Drake und den Malern v. Klöber und Graeb ist die große goldene Medaille für Kunst verliehen worden.

Darmstadt, März. König Ludwig von Bayern hat seine beiden Aerzte, die Doktoren von Siebold und Becker, königlich belohnt, indem er ihnen mit Edelsteinen besetzte goldene Dosen, mit Dukaten angefüllt, zum Geschenk machte. Letzteren hat er mit einem Gehalt von 1800 Fl. zu seinem Leibarzt erhoben. Der König wird noch vor Ostern sich von hier weg und nach Salzburg begeben, ehe er nach Italien reist. Da es wieder winterlich geworden, so verzögert sich die Abreise. (Fr. P.-Z.)

II. **Nürnberg.** Auch Anhalt-Bernburg hat sich zur thätigen Unterstützung des german. Museums bereit erklärt.

Die berühmten Stationen von Adam Kraft, die durch die Zeit sehr gelitten, werden unter Leitung des Direktor Kreling einer gründlichen Ausbesserung unterworfen.

II. **München.** Otto Knille, der bereits mehrere Male und nicht ohne Auszeichnung im Deutschen Kunstblatte erwähnt worden, hat eben ein größeres historisches Gemälde vollendet, welches das letzte Schicksal des tapfern Gothenführers Totilas zum Vorwurfe hat.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Zur Verbindung der deutschen Kunstvereine für historische Kunst hat für Rechnung Sr. Königl. Hoheit des Regenten **Friedrich**
die Direktion der Großherzogl. Badischen **Kunstschule zu Karlsruhe,**
ihren Beitritt mit einer Aktie erklärt, ebenso
der Kunstverein in **Magdeburg** mit einer Aktie und
der Kunstverein in **München** mit zwei Aktien.

Looff. Gotha. — Friedrich Eggers. Berlin.

Berichtigungen.

S. 99 Sp. 2 Z. 1 v. o. ist zu lesen: Handzeichnungen ꝛc. aus der Weigelschen **Kunstsammlung,** nicht —handlung, welches wir zu verbessern bitten.

Nr. 7 S. 60 Sp. 1 Z. 35 v. o. l. romanisch st. romantisch.

Beiblatt zu Nr. 7 S. 61 Sp. 1 Z. 23 v. o. l. Celle statt Calle.

Ebendaselbst Z. 36 v. o. l. bronzenen st. braunen.

Akademische Preisbewerbung für Architekten.

Die diesjährige große akademische Preisbewerbung ist für Architekten bestimmt. Indem die Akademie einheimische befähigte Baubeflissene, insbesondere ihre Schüler, so wie die Schüler der Königlichen Bau-Akademie zur Theilnahme an dieser Konkurrenz auffordert, deren Preis in einem Stipendium von jährlich 750 Thalern zu einer zweijährigen Studienreise bestehen wird, macht sie den betreffenden jungen Künstlern bemerklich, daß die Meldungen der Theilnehmer, unter Beibringung genügender Studien-Zeugnisse, bis zum 2. Juni d. J., Mittags 12 Uhr, bei dem Direktorium der Akademie der Künste persönlich erfolgt sein müssen, indem die vorbereitenden Arbeiten, deren Nachholung unmöglich ist, am 4. Juni beginnen. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am Geburtsfeste Sr. Majestät des Königs in öffentlicher Sitzung der Akademie.

Berlin, den 9. März 1855.

Direktorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.

Professor Herbig, Vice-Direktor. — Dr. E. H. Toelken, Sekretair der Akademie ꝛc.

Bekanntmachung.

Nachdem die unterzeichnete Commission, unter Genehmigung des Senates, von den zur Preisbewerbung für den Rathhausbau eingesandten Rissen dem Risse mit dem Motto:

„† Gott mit uns“,

als dessen Verfasser das entsiegelte Motto Herrn **Geo. Gilbert Scott** in London ergeben hat, den **ersten** Preis, und den Rissen mit den Motto's:

„Fais ce que dois, advienne que pourra“,

und

„Was schad' versuchen“,

welche von Herrn **A. Meuron** in Hamburg und Herrn **Ludw. Franz Carl Bohnstedt,** Mitglied der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg, angefertigt worden sind, die **zwei anderen** Preise zuerkannt hat, so macht sie solches hierdurch öffentlich bekannt und ersucht die Einsender der übrigen Risse, dieselben baldmöglich gegen Einlieferung der Empfangsscheine von der Syndicats-Canzlei, Nachmittags zwischen 1 und 4 Uhr, entgegennehmen zu lassen.

Hamburg, den 23. Februar 1855.

Die Commission für den Rathhausbau.

(Dieser Nummer ist Nr. 6 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. inkl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 13. **Donnerstag, den 29. März.** **1855.**

Grundzüge der deutschen Ornamentik.

Von **A. von Eye.**

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß", sagt Göthe und spricht damit eine, wenn auch richtige, doch wenig Tröstliches bietende Behauptung aus. Aber dieselben Worte enthalten, von positiver Seite aufgefaßt, eine ebenso erfreuliche, inhaltreiche Wahrheit. Alles Vergängliche ist auch ein Gleichniß. — Es giebt nichts Vergängliches, dem als seinem Abbilde nicht ein darüber hinausliegendes Unvergängliches entspräche; keine Form, möge sie auf dem Gebiete der Kunst oder des Lebens sich darstellen, die nicht auf einen geistigen Inhalt hinwiese, der sich in ihr offenbart und bezeugt. Auch das Unbedeutendste ist in dieser Beziehung nicht ohne Bedeutung, und wie es wenigstens den Vortheil hat, mit unter dem Vorhandenen aufgezählt zu werden, so weist es auch auf die Quelle hin, woraus alles Vergangene hervorgegangen, auf den allgemeinen Geist, der in allen Dingen wenigstens von einer Seite sich wiederspiegelt. Und wie im Allgemeinen, so ist es auch im Besonderen; im Menschen nicht anders als in der Welt. Auch das Unbeachtetste, was wir im Leben thun oder lassen, weiset auf das Prinzip hin, aus dem beides hervorgeht, und ist wenigstens ein Zug in der großen Denkschrift, durch die wir unser Leben im Leben selbst beschreiben. Ja, das Kleine ist oft wichtiger und für die Beobachtung ergiebiger, als das Große, das wir in seinen Einzelheiten nicht überschauen können. Daß Etwas geschieht, bezeugt nur, daß eine bewirkende Ursache da ist; ebenso wichtig ist es, zu erfahren, wie Etwas geschieht, weil eben darin das besondere Wesen, der innere Wille und die Wonne des bewirkenden Prinzipes sich kund giebt. Das bloße Etwas kann uns nur Grauen einflößen, so lange es fern in unbestimmten Umrissen vor uns aufsteigt; erst das Wie bringt es mit uns in Berührung und zur entschiedenen Versöhnung oder Verfeindung.

Es giebt im Leben wie in der Kunst eine Ornamentik, welche von beiden die feinste Blüthe ist und für beide gleiche Bedeutung und gleichen Zweck hat. Im Leben geschieht das Meiste, was wir schaffen und wirken, auf äußeren Antrieb; nur durch die besondere Art und Weise, womit wir es ausführen, machen wir es zu unserm Eigenthum und stellen uns und unseren inneren Werth im eigenen Werke dar. Auch auf dem Gebiete der Kunst entspringt manches Erzeugniß aus dem bloßen Bedürfnisse oder einer anderen, dem Wesen der Kunst fremden Ursache, und ersteht unter den gleichgültigen Gesetzen der Möglichkeit und Zweckmäßigkeit, die an und für sich nur willenlose, dienende Werkzeuge hervorbringen. Erst der Schmuck, im tieferen und weiteren Sinne des Wortes, der seine lebendige Fülle über das nackte Gerüst verbreitet, adelt jene zu Kunstgebilden und zu Genossen unseres eigenen geistigen Daseins. Aus dem bloßen Werke spricht nur die Ursache, die es hervorrief, und die oft, weil wir ihren Zusammenhang mit anderen verloren, als reiner Zufall für uns dasteht. Aus der besonderen Art und Weise aber, wie ein Werk in die Erscheinung tritt, schließen wir auf die Eigenthümlichkeit des schaffenden Geistes in Person und Zeit, die es hervorgerufen. Die Geschichte der Ornamentik, auch wenn wir diese im engeren Sinne auffassen, ist ein nicht unwesentlicher Beitrag für die Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes überhaupt.

Die Ornamentik ist keineswegs die Kunst selbst. Sie haftet nur ihrem Wesen so an, daß wir diese nicht ohne jene denken können. Denn die vollkommene Schönheit, das vollendete, unvermittelte Leben ohne individuelles Gepräge, ohne besondere Zier und eigenthümlichen Schmuck, möge dieser nun ihr in Haltung oder Gewandung näher oder entfernter anliegen, ist unserer Vorstellung noch nicht zugänglich. Sie offenbart sich noch immer als Anmuth oder Würde, Strenge oder Milde, Einfachheit oder Pracht und den anderen Ausdrucksweisen, denen dasselbe eine Prinzip zu Grunde liegt. Aber die Ornamentik ist getrennt von der Kunst denkbar. Sie kann auch an Gegenständen vorkommen, welche auf den Rang eines Kunstwerkes keinen Anspruch machen; und in der That finden sich ihre Spuren eher an solchen, als an Kunstwerken. Die Ornamentik geht der Kunst voraus — wahrscheinlich in der Geschichte der ganzen Menschheit, wenigstens in der Entwicklung des germanischen Völkerstammes. Diese Reihenfolge liegt auch in der Natur der Sache begründet. Der Mensch wird eher darauf geführt, Diener

als Theilnehmer seines Daseins zu schaffen. Zu jenen treibt ihn die Noth, die ihn auf Werkzeuge sinnen heißt, welche zur Befriedigung der Bedürfnisse mitwirken. Die bloße Bedürftigkeit muß aber durch diese wenigstens bis zu einem gewissen Grade befriedigt sein, ehe das Lebensgefühl so gesteigert hervortritt, daß es auch durch eigene Schöpfungen Leben und Lebenslust umher zu verbreiten sich anschickt. Eine Uebergangsstufe von jener zu dieser, von der bloßen Befriedigung des Bedürfnisses zur schöpferischen und genießenden Lust der Kunst, ist die Ausstattung des innerhalb des Bereiches der Nothwendigkeit arbeitenden Lebens und seiner Werkzeuge mit Schmuck und Zierde, wodurch beide dem Bezirke bloßer freud- und theilnahmloser Dienstbarkeit enthoben und in die Regionen des sich und die Welt fühlenden und genießenden Geistes aufgenommen werden.

Die Frage, ob das Vorhandensein einer Ornamentik nothwendig die Nachfolge der Kunst bedinge, würde, gelöst, zugleich die entscheiden, ob unsere Flur und Wald bewohnenden Vorfahren auch ohne Ueberlieferung durch Alterthum und Kirche zur eigentlichen Kunst würden gelangt sein. Eine Ornamentik ist bei ihnen durch hinreichende Beispiele bezeugt; von einem wirklichen Kunstwerke aber läßt sich, wenigstens auf deutschem Boden, wohl keine Spur nachweisen. Daß erstere zur letzteren sich weiter entwickeln kann, zeigt die Geschichte; daß diese aber nicht immer jene zu ergänzen braucht, zeigen noch Völker, die geübt sind in der Kunst des Schmuckes, deren Lebensverfassung aber noch des höheren Schmuckes der selbständigen Kunst entbehrt. Daß die Germanen die Fähigkeit besaßen, die Kunst als selbständiges Moment in ihr Leben aufzunehmen — die wir übrigens bis zu einem gewissen Grade keinem Volke absprechen mögen — beweist ebenfalls die Geschichte, der es indeß beliebte, durch äußeren Anstoß dieser Fähigkeit den befruchtenden Samen zuzuführen.

Verzierungsversuche kommen bei germanischen wie bei slavischen Stämmen schon im Steinzeitalter vor. Sie finden sich auf Geräthen für häuslichen, wie für kriegerischen Gebrauch, namentlich auf Gefäßen und Urnen, wie man sie in den heidnischen Gräbern findet. Es ist hinreichendes Material an Denkmälern aus jenen Zeiten, wo der menschliche Geist aus und außer sich zu schaffen begann, heraufgefördert, um die verschiedenen Stufen beobachten zu können, auf denen allmälig aus dem rohen Stoffe die bestimmt und absichtsvoll gebildete Form sich entwickelte, anfangs nur in allgemeinsten Umrissen mit glatten Flächen, dann mit mehr und mehr sondernder Abgränzung der einzelnen Theile, Seiten und Enden eines Werkzeuges, das zuerst mühsam nur der Zweckmäßigkeit zugebildet, endlich aber mit solcher Freiheit behandelt wird, daß es in nicht zu verkennender Weise selbst einer gewissen Eleganz zustrebt. Die erlangte Fertigkeit aber, durch gebrochene Flächen und scharfe Gränzlinien unterschiedene Theile an einem und demselben Gegenstande hervorzuheben, wie z. B. Schneide und Handgriff eines Messers, den oberen und unteren Theil einer Axt, eines Hammers u. s. w. mußte das Bewußtsein endlich so wecken, daß es eine solche Unterscheidung auch an Gegenständen verlangte, bei denen runde und geschwungene Flächen die einzelnen Theile umschlossen und scharfe Kanten nicht anzubringen waren. So brachte man bei gebrauchten Gefäßen, wie Urnen mit sich verengendem Halse u. s. w., statt der eckigen Ränder, welche durch die Form des Ganzen sich nicht ergaben, an den angenommenen Gränzscheiden von Fuß, Bauch und Hals willkürlich meistens eingegrabene Linien an, die von der einfachsten Form der geraden Linie zu zusammengesetzten und endlich künstlich verschlungenen übergingen — und die wir als den Anfang der Ornamentik im engeren Sinne betrachten können. — Doch zeigen sich auch schon in jenen frühesten Zeiten Verzierungen, die nicht blos einen solchen abgränzenden Zweck haben, vielmehr aus einem tieferen Grunde der menschlichen Natur herstammen. Es zeigt sich schon deutlich — um den Ausdruck zu gebrauchen, der uns schon anderswo entschlüpft — der im lebendigen Geiste wirkende Schrecken vor dem Leeren, ein geistiger horror vacui, der da Leben und Gestalt zu schaffen sich gedrungen fühlt, wo Platz für solche sich findet. Wir sehen Flächen mit Verzierungen ausgestattet, die keinen anderen Zweck haben, als dem Auge den unangenehmen Anblick eines leeren Raumes zu entziehen und den Mangel wirklichen Lebens durch Bilder lebendig bewegter Formen zu verdecken.

Zu beachten sind die ersten Formen solcher Verzierungen. Eine Linie oder ein Paar Parallelen um die Gränzscheide von Fuß und Bauch oder Bauch und Hals eines irdenen Gefäßes gezogen, sind gewiß als die ersten und einfachsten zu betrachten. Doch war es für eine ungeübte Hand nichts Leichtes, um einen einigermaßen ausgedehnten Umfang einen Kreis zu ziehen, der auch nur geringen Ansprüchen auf Symmetrie Genüge that. Leichter war es, statt der horizontalen Linie eine Reihe von senkrechten Strichen aneinander zu setzen, die, das ganze Gefäß umfassend, zu einem Kreise sich zusammenschlossen. Größere Kunstfertigkeit vereinigte beide Weisen, beschrieb horizontale Kreise und setzte einen solchen aus senkrechten Linien darunter oder darüber. Man neigte die senkrechten Linien, je einzeln oder in Bündeln, von rechts und links her gegen einander und kam so zum Zickzack. Von diesem war kein weiter Schritt mehr zur Schlangen- und Wellenlinie, zur Spirale u. s. w. Breitere Ränder füllte man mit einer Abwechselung oder Wiederholung von solchen Linien. Vom Ein- und Aufzeichnen bloßer Linien kam man auch dazu, durch geregelte Zusammenstellung kleinerer, bestimmt umgränzter Flächen einen größeren Raum mit Schmuck zu versehen. Man drückte z. B. ein Quadrat, eine Raute u. a. tiefer ein und ließ daneben ein gleiches Bild in ursprünglicher Höhe hervortreten, oder man bezeichnete die neben einander stehenden Felder mit verschiedenen Strichlagen, ähnlich wie wir die Tinkturen in der Wappenkunde anzudeuten pflegen. Statt der bloß eingeritzten Linien und eingedrückten Flächen finden sich jedoch auch schon früh dünne aufgelegte Rippen, deren Richtung dann gewöhnlich durch begleitende vertiefte Linien noch mehr hervorgehoben wird. Doch lassen bis jetzt noch alle Verzierungen sich auf die einfachsten Elemente der Formgebung, auf die unorganische Linie und Ebene zurückführen. Nachahmungen von organischen Wesen kommen in der frühesten Periode nicht vor. Zwar sind im Allgemeinen die Formen aus einem so frischen Gefühle, so klarem Sinn für Zweckmäßigkeit und solch unbefangenem Ausgehen auf den gewünschten Erfolg entsprungen, daß auch sie schon fast den Eindruck von organischgebildeten Wesen hervorrufen.

Am meisten finden sich Verzierungen auf Thongefäßen und Werkzeugen aus Stein, weniger auf denen aus Horn oder Bein. — Dieselben Elemente der Ornamentik erhalten sich auch noch in der Bronzeperiode, nur mit größerer technischer Vollendung, freierer Ausführung und reicherer Zusammensetzung. Das Relief wird häufiger; besonders der Buckel spielt eine Rolle, der oft wieder mit eingeschnittenen Verzierungen umgeben oder selbst ausgestattet ist. Schon werden als solche auch Glas- und Bernstein-Perlen und dergleichen eingesetzt. Dem Buckel schließt sich der Ring an, der oft aus einer runden Reihe von jenen gebildet ist. Der Ring giebt wiederum zu mancherlei anderen Zusammensetzungen Anlaß. Er löst sich endlich zu einem geschmeidigen Flecht- und Riemenwerke auf, dessen Verschlingungen nach und nach so mannigfaltig, bunt und lebhaft werden, daß sie den Eindruck von etwas Lebendigem, z. B. einer Schlange u. a. ganz nahe legen. Man bemerkt auch, wie dieses Gefühl sich des formenden Künstlers bemächtigt. Solch' ein beweglicher Riemen entschlüpft ihm oft wie gegen Willen als Schlangenhals und Drachenkopf, und in der Mitte der Windung wächst ganz unerwartet, wenn auch bei der Lebhaftigkeit der Bewegung nicht

unbefugt, ein Eidechsenbein, ein Froschfuß und dgl. hervor. Auch die Buckel nehmen, erst in rohen, unbestimmten Zügen, dann deutlicher die Form eines hervorschauenden Gesichtes an. — Man sieht, wie dieses künstlerische Gestalten ganz unbewußt vorgeht. Nicht der Künstler fördert den Stoff zum Leben, sondern dieser belebt sich ihm unter den Händen und hat nur in seiner eigenen Kraft seine Sicherheit. Oft sehen wir aus einem einfachen Ringe oder Riemen eine Pflanzen- und Thierform sich entwickeln, aber ehe sie sich zu vollenden und bestimmte Gestalt zu erlangen vermag, verfällt sie in die alte Form wieder zurück — vielleicht nachdem sie erst noch mehrere Verwandlungen erlitten und aus einem Blatte zum Thiere und aus dem einen Thiere wieder zu einem anderen geworden ist. Oft besteht eine solche Phantasiegeburt auch aus Pflanze und Thier, aus Ring und Riemen zugleich. Doch schon zeigen sich auch Spuren von bewußter Nachbildung. Da wird eine Ente auf einen Messerrücken gesetzt; eine Mannsgestalt muß sich zum Griff eines solchen hergeben und auf die Seitenfläche einer Säge wird ein nicht zu verkennendes Schiff eingravirt. Doch tragen solche Figuren den Charakter einer gewissen Kümmerlichkeit; sie bergen wenig lebensfähige Elemente in sich und sind weit entfernt von der Triebkraft, welche die griechischen Kunstschöpfungen bis zu einem gewissen Grade schon in der orpheischen Periode charakterisirt und diese später zu so herrlichen Gebilden aufwachsen läßt. Die germanische Natur war ganz anders angelegt als die hellenische, und die diesseitige Kunst sollte sich aus ganz anderen Gründen, auf durchaus verschiedenem Wege und wohl auch zu anderem Ziele hinbilden. — Jene selbständigen Figuren, wenn sie auch nicht ganz wieder verschwinden, spielen doch lange nur eine untergeordnete Rolle, während die anderen, welche aus dem überquellenden Grundstoffe der Ornamentik hervorgehen, fortwährend in ihrem wuchernden Dasein zunehmen. Das schaffende Prinzip ist bei diesen nur noch die Phantasie, die ohne Wahl und Absicht ihre Fülle spendet und die andere Seite der künstlerischen Thätigkeit, die ordnende und einem bestimmten Ziele zustrebende Vernunft und den kritisirenden Verstand noch nicht mehr zu ihrem Rechte gelangen läßt, als um das überfließende Material in den nothwendigsten Schranken zu halten. Es ist noch mehr bildsamer Stoff als bildende Kraft vorhanden; mehr als eine gewisse Ordnung wird von schöner Gestaltung noch nicht verlangt. Symmetrie bildet den ästhetischen Höhepunkt der ältesten germanischen Ornamentik.

Wie die erste That der Geschichte dieser Völker darin bestand, eine ungeheure, zwar bildsame, doch noch ungebildete Naturkraft in die ersten Formen sittlicher Ordnung zu bringen, so geht auch die Kunst dieser Zeiten noch nicht über die Bemühung hinaus, die mächtigen, wildbewegten Elemente, welche ihr zu Gebote stehen, nur nicht in's Gränzenlose, in's völlige Chaos zerfließen zu lassen. Bisweilen gelingt ihr selbst dieses nicht und der Wirrwarr löst sich in keine Ordnung auf; häufiger aber doch bezeigt sie Kraft genug, das tobende Wesen zu zügeln und unter die Gesetze der Ordnung und des Ebenmaaßes zu beugen. Nicht selten ergötzt sogar eine gewisse Ueberlegenheit im Spiele, eine kraftvolle Bewältigung der widerstrebenden Elemente, oder eine sinnige Berechnung, die in der scheinbaren Verwirrung niemals die Uebersicht verliert. Doch über ein Einfügen des rohen Materials in bestimmte Gränzen und symmetrische Ordnung geht, wie gesagt, diese Kunst noch nicht hinaus; das Wilde zum Schönen, das blos Natürliche zum Geistigen umzuwandeln vermag sie noch nicht. Ja sie erstrebt dieses auch nicht, hat vielmehr noch offenbare Freude an den seltsam furchtbaren Gewalten. Sie windet ihre Schlangen zu zierlichen Kränzen, aber die Kränze bleiben Schlangen; sie sperrt ihre Drachen in Kreise und Dreiecke ein, aber läßt sie darin sich mit aller Gewaltsamkeit geberden.

Und diesen Charakter behält die germanische Ornamentik noch lange bei, auch da, wo wir gar nicht mehr mit dieser Benennung ihr Recht ihr zugestehen, und ihre Erzeugnisse einer romanischen und byzantinischen Kunst zusprechen.

Mit Recht tragen zwar manche Denkmäler jener Epoche wegen ihrer innern Construktion diesen Namen, aber der Schmuck, der ihnen anhängt, ist ursprünglich germanisch. Es ist mit den Denkmälern der bildenden Kunst in dieser Beziehung nicht anders, als mit den romanischen Sprachen. Der Stoff ist von den Römern hergenommen, aber die Form und Bildung ist demselben von den Völkern aufgedrückt worden, welche die Sprachen annahmen. Die Denkmäler der Baukunst bis gegen das 13. Jahrh. dürfen wir gewiß als romanisch bezeichnen, und eine gewisse Klasse von plastischen und gemalten Darstellungen bis in's 14. Jahrh. sind mit der Benennung des Byzantinischen ganz richtig charakterisirt; aber der Schmuck der Kapitäle u. dgl. in romanischen Kirchen, so wie die Rahmenverzierungen von byzantinischen Elfenbein-Reliefs u. a. sollte man nicht mit jenen Bezeichnungen in Verbindung bringen. Diese bleiben, wenn auch nicht überall frei von antiken Einwirkungen, doch ihrem Wesen und ihren Bestandtheilen nach germanisch. Wir haben noch dasselbe Riemenwerk, dieselben Schlangengewinde und abenteuerlichen Thierfiguren, dasselbe symmetrisch gestaltende Prinzip, wie in der vorromanischen Ornamentik. Dazu kommt eine Menge von Motiven, denen man es deutlich ansieht, daß sie ihre Vorbilder nur auf nordischem Boden gefunden haben. Wir erinnern nur an ein gewisses, häufig angewandtes Flechtwerk, welches genau den Zaungeflechten gleicht, womit man damals, wie noch heute im nördlichen Deutschland, Hof und Haus umschloß.

Weitläufig ließe sich über die abenteuerlichen Thiergestalten abhandeln. Man hat zum Theil deren Eindringen in die Kunst von der Schlange im Paradiese und anderen biblischen Figuren ableiten wollen. Freilich sind auch diese in die Kunst und namentlich in die Ornamentik eingetreten; aber ihre Geschlechtsgenossen fanden sie schon vor, mit denen sie verschmolzen und zum Theil ihre Bedeutung vertauschten. Letztere finden sich auch schon in der heidnischen Kunst und sind im Grunde dieselben Ungeheuer, die nämlichen Drachen und Lindwürmer, welche auch in den ältesten Erzeugnissen unserer Literatur eine Rolle spielen. Der dunkle Grund, aus dem sie hervorkommen, ist kein anderer, als die Kindesphantasie jener Völker, welche sie schuf und sich daran ergötzte. Noch im 14. Jahrh. sieht man solche Zwittergeschöpfe in ziemlich ursprünglicher Gestalt einhergehen, die ersichtlich als kein religiöses oder mystisches Symbol, sondern aus reiner kindischer Lust am Abenteuerlichen geschaffen sind. Man muß einem solchen jugendlichen Kunstrecken die Freude nachempfinden, wenn er, auf gut Glück, eine solche Bestie mit gerupftem Vogelleibe, dünnem Schwanenhalse und dickem Katzenkopfe in die Welt setzt und sieht, wie sie dahinschießt, lächerlich bemüht, den Schwerpunkt zu finden, der ihrem halbberechtigten Dasein fehlt. Diese Thiere haben in der Kunstgeschichte ihre eigene Biographie. Sie bilden sich anfangs aus dem Chaos der tobenden Elemente, wie die vorsündfluthlichen Ungeheuer, welche die Naturgeschichte kennt, oft schon nach kurzer Geburt wieder untergehend. Dann treten sie endlich gesichert hervor, zuerst noch in einer elementaren Grauenhaftigkeit, so daß man sieht, wie der Künstler, der seines Versuches noch nicht vollkommen mächtig ist, unter seinem Geschöpfe steht und ähnliche Lust daran empfindet, wie wir beim Anblicke einer in unschädlicher Ferne gehaltenen Gefahr. Mehr und mehr aber werden die Menschen, wie ihre eigene Natur in der Geschichte sich befreit und besänftigt, Herr ihrer Werke. Jene Ausgeburten der Phantasie zeigen sich nach und nach mit mehr Freiheit, endlich sogar mit Humor behandelt und müssen sich gefallen lassen, zu bloßen Sinn- und Spottbildern für andere Ungeheuerlichkeiten zu dienen, die im Leben

selbst vorkamen. Sie scheiden auch mehr aus den anderen Elementen der Ornamentik, von der sie sonst Hauptbestandtheile ausmachten. Das thierische Leben trennt sich von den Pflanzenformen, welche danach entschiedener und reicher hervortreten. Jenem bleiben endlich nur noch die Lücken und Zwischenräume. So schlingen sich noch kurz vor der gothischen Zeit Thiere und menschliche Figuren durch das Laubwerk, das aber, unbekümmert um sie, sich zu regelrechten Kränzen zusammenflicht.

Auch das Ring- und Riemenwerk hatte sich im Laufe der Zeit verändert. Es füllt sich mit lebendig sprudelndem Safte, treibt Knospen, Blätter und Blüthen und geht, mit Ausstoßung aller fremden, unreinen Bestandtheile, in der gothischen Periode als jene reich und fein gebildeten Blätter und Fruchtkränze hervor, wie sie in mannigfaltigster Abwechselung, doch immer gleicher Anmuth z. B. die Kapitäle der hohen Säulen und Pfeiler umziehen.

(Schluß folgt.)

J. Afinger's Portraitmedaillons.

(Hierzu ein Stahlstich.)

Afinger gehört zu den bescheidenen, ächt deutschen Künstlernaturen, deren ganzes Selbst in der Hingabe an ihre Kunst aufgeht. Das Glück hat ihm noch nicht vergönnt, an einem größeren monumentalen Werke den ganzen Umfang und die volle Kraft seiner Begabung zu messen, und die eigene Anspruchslosigkeit hat ihm nicht gestattet, mit seinen Arbeiten sich auf dem Markte des Lebens in den Vordergrund zu drängen. Was aber dann und wann von ihm in die Oeffentlichkeit gelangt ist, hat hingereicht, die Bedeutung seines bildnerischen Talentes in schönem Lichte hervortreten zu lassen. Sinn für lebenswahre Auffassung des Individuellen in schlichtem, natürlichem Gebahren spricht sich in seinen Werken treu und anziehend aus. In Nürnberg geboren und aufgewachsen, strömte ihm schon in den empfänglichen Tagen des Knabenalters jener tiefe Respekt vor allen charakteristischen Aeußerungen des Einzellebens, jene warme Innigkeit deutscher Empfindung, jener schlichte Ernst des Naturgefühls, Eigenschaften der großen Meister seiner Vaterstadt, eines Albrecht Dürer, Peter Vischer, Adam Krafft, aus ihren tüchtigsten Werken durch tägliches Anschauen in die Seele. Die Keime, die daraus in der jungen Künstlerbrust emporschossen, erhielten sodann Nahrung und Pflege in Christian Rauch's Schule, eines Meisters, der in feiner naturgemäßer Durchführung die höchste Vollendung erreicht hat.

Es war die beste Schule für eine Natur wie die Afinger's. Er gab sich ihren Einwirkungen gern und offen hin und konnte das dort zu Gewinnende obendrein mit jener fast kindlich treuherzigen Naivetät verschmelzen, die als Erbtheil seines Mutterbodens in ihm heimisch ist. Die Portraitstatuette der Schauspielerin Rachel, die er für den König von Preußen in Marmor ausführte, war ein schöner Beweis von der Wärme, mit welcher dieser Künstler sich seinen Aufgaben widmet, und von dem edlen Stylgefühl, das er als reife Frucht von Rauch'scher Bildungssaat sich erworben hat. Die Auffassung dieser gefeierten Bühnenheldin war beinahe tiefer und unbefangener als sie selbst; jedenfalls athmete ein stärkerer Hauch aus Goethe's Iphigenie als aus einer Tragödie von Corneille und Racine darin. Schlichte Auffassung bei klassischen Formen und zartester Detailausführung zeichnet die kürzlich erst vollendete Marmorbüste der Herzogin von Sagan aus. In seinen Darstellungen christlich religiösen Inhalts, den Heiligenstatuen für die herzogliche Schloßkirche zu Sagan, St. Catharina und St. Dorothea, so wie dem Bilde des Gekreuzigten u. A. vermählt sich die naive Gefühlsinnigkeit, die uns in den Werken der altdeutschen Meister so wohlthuend berührt, mit der feinen naturalistischen Durchbildung der modernen Berliner Schule. Dieser glücklichen Verbindung sind Schöpfungen entsprungen, in deren edelgeläuterten Linien, trotz der Scheingeburten heutiger Gothomanie, ein echt christliches Herz pulsirt. *)

Neben solchen größeren Arbeiten sind im Laufe der letzten Jahre einige kleinere Werke entstanden, mit welchen Afinger sich manche stille Mußestunde künstlerisch geadelt hat. In solchen Feierstunden, wo die Seele von der schönen Anstrengung des Schaffens ausruht, mochte wohl eine Künstlernatur wie diese gern und oft sich in geistiges Anschauen jener Gestalten versenken, die schöpferisch genial die Leuchte der Schönheit ihrem Geschlecht entzündet haben. Unsereins hätte die Bilder dieser Männer nachdenklich auf der inneren Seelentafel ausgeführt und im beschaulichen Sinnen Zug um Zug weiter ausgesponnen. Die Beschaulichkeit des bildenden Künstlers aber strömte durch die Hand in den geschmeidigen Thon, und indem sie diesen wie ein elektrisches Fluidum durchdrang, wurde sie selbst zu sinnlich lebendiger Anschauung. So geschah es, daß aus der eng umgränzten Kreisfläche in plastischer Fülle die Köpfe jener Gestalten sich emporhoben, nicht im großen Monumentalstyl gedacht, wie die kommenden Jahrhunderte sie schauen werden, sondern in anziehender, gleichsam freundschaftlicher Miniaturform, wie sie die Wände unserer Zimmer, wie sie die Herzen der Verehrer wünschen mögen.

Den Anfang machte er mit Christian Rauch. Es war wohl billig, daß an dem Meister, von welchem er das Vollendete seiner Kunst gelernt, nun auch zuerst das Gelernte zur Anwendung kam, hätte auch nicht in der großartigen Schönheit dieses Kopfes schon die stärkste Versuchung für Auge und Hand des Bildners gelegen. Die hohe Stirn mit den fein durcharbeiteten Schläfen, umwallt vom Schmucke lockigen Haares, das herrliche Profil, das streng Gebietende der Nase, der fest geschlossene Mund, auf dessen Lippen ein Hauch schönen antiken Selbstgenügens liegt, dies Alles ist mit einer Liebe und Zartheit wiedergegeben, die das betrachtende Auge stets von Neuem fesselt.

Welch' interessanten Gegensatz bietet der Kopf Peter's v. Cornelius! Schon das Haar, das in ruhig schlichter Masse sich über die halbe Stirn und die ganze Schläfe hinbreitet, giebt einen merkwürdigen Contrast. Haltung und Ausdruck des Kopfes, dessen Blick mehr nach innen als nach außen gerichtet zu sein scheint, erhöht denselben noch; Milde und Kraft, Bescheidenheit und Würde reichen sich hier die Hand. Wer da sehen will, wie die Seele ihre unmittelbarsten Offenbarungen in Formen und Linien ausprägt, der betrachte diese beiden Köpfe.

Wilhelm v. Kaulbach ist der dritte. Hier steht die Sonnenhöhe des Lebens in den vollen und doch geistig beweglichen Formen deutlich vor uns. Sinnliche Fülle auf den Wangen und dem wohlgerundeten Kinn paart sich mit der Energie des Verstandes auf der geistvollen Stirn und dem satyrischen Humor, der das lebhafte Auge umspielt. Das Mannigfache des Ausdrucks, das dem Gesichte einen fast geheimnißvollen Reiz verleiht, ist mit großem Geschick und seltener Feinheit in den engen Raum zusammengedrängt. Den drei Großmeistern der Kunst schließt sich als vierter Alexander v. Humboldt an. Oder ist er nicht etwa auch ein Künstler, wie je Einer die Welt der Erscheinungen beherrschte? Hat er dem Schöpfer nicht das Wunderwerk des Kosmos nachgedichtet, nicht mit dem genialen Blick, der ein Universum umfaßt, das mächtigste Lebensbild entworfen? Vereinigt er nicht in sich den Forscher, den bildenden Künstler, den Poeten? Dieses Antlitz ist durchgearbeitet wie keines: Das Weltall, so weit menschliches Denken es umspannen mag, ist

*) Treffliche Photographieen nach Afinger'schen Werken hat A. Schmidt in den Kunsthandel geliefert.



Chr. Rauch.

durch diese gedankenstolze Stirn hindurchgezogen. Und so voll und belebend ist die Weihe der Schönheit und des Geistes über diese majestätischen Formen ausgegossen, daß selbst die Gebrechlichkeit des Greisenalters ihnen Nichts von ihrer Energie zu rauben vermag.

Wir brauchen kaum noch Etwas über die Ausführung dieser trefflichen Arbeiten hinzuzufügen, brauchen kaum zu sagen, daß der Kopf, der so glücklich auszuwählen verstand, auch ebenso glücklich, wahr und lebensvoll aufgefaßt, ebenso fein und sorgfältig ausgeführt hat. Es ist eine Arbeit, wie man sie auf Medaillen und vorzüglichen Münzen findet. Um das Bedeutendste auszudrücken, mußte hier mit den geringfügigsten Mitteln hausgehalten werden, und es ist trefflich geschehen. Die fast unmerklich kleinen Erhöhungen und Vertiefungen, in denen sich oft das eigenste charakteristische Wesen ausspricht, sind Abbreviaturen, die unter der Hand des geschickten Bildners Geist und Leben gewonnen haben. Von der Art der Auffassung und Behandlung geben wir unseren Lesern in beigefügter Abbildung eine deutlichere Anschauung. Ohne Zweifel werden diese vier anziehenden Werke, ihres Gegenstandes wie ihrer Ausführung halber, sich der allgemeinen Anerkennung erfreuen, die sie in reichem Maaße verdienen. **W. L.**

Kunstliteratur.

Geschichte der bildenden Künste. Von Dr. Carl Schnaase. IV. Band. 2. Abtheilung. Düsseldorf, J. Buddeus. 1854. 8. XVIII u. 593 S. Mit 75 in den Text gedr. Holzschnitten.

Von **W. Lübke.**

(Fortsetzung.)

Den beiden tonangebenden Provinzen Deutschlands folgen die übrigen, mehr schwankenden und abhängigen Gegenden, welche nicht eigentlich eine geschlossene Schule bilden. Westfalen mit seinen schlichten, selbst nüchternen Pfeilerbauten, die im Aeußeren wie im Inneren jeden Schmuck verschmähen, selbst die Chorabsis oft verwerfen und den in Sachsen und am Rhein imposant entwickelten Thurmbau auf das Maaß des Nothwendigen zurückführen, steht voran. Bald aber, und wie es scheint auf eigene Hand, jedenfalls in origineller Auffassung bürgert sich hier der von der Zweckmäßigkeit empfohlene Gewölbebau ein und bringt in Verschmelzung mit dem in Sachsen üblichen rhythmischen Wechsel von Pfeilern und Säulen ein System von eigenthümlicher Anmuth hervor. Der Thurm des Doms zu Paderborn, Grundriß und Durchschnitt der Kirche zu Lügde bilden die illustrative Erläuterung dieser Partie. — Regelloser und willkürlicher, von verschiedenen Einflüssen der benachbarten romanischen Länder gestreift und verwirrt, dazu durch eine nach dem Abenteuerlichen und Schreckhaften neigende Dekoration überladen, gestalten sich die Bauwerke im Elsaß. Der ungewöhnlichen Plananlagen aus der Frühzeit dieser Epoche, wie die Kirchen zu Ottmarsheim, Honcourt und eine Kapelle bei Neuweiler, geschieht besondere Erwähnung, und die stattlich angelegte, reich geschmückte, dabei doch schwere und düstere Kirche zu Rosheim ist durch Abbildung ihrer merkwürdigen, an italienische Kirchen erinnernden Façade und eines der wunderlich unschönen Säulenkapitäle vertreten.

Die übrigen süddeutschen Gegenden sind arm an Denkmälern dieser Epoche, welche Thatsache der Verf. mit Recht aus dem durch die Entlegenheit vom Sitze karolingischer Herrschaft und die Raubzüge der Ungarn herbeigeführten kulturlosen Zustand dieser Landestheile herleitet. Doch dürfte diese Bemerkung für Schwaben und das alemannische Gebiet weniger geltend zu machen sein, wie denn auch eine gute Anzahl von Kirchenanlagen hier erwähnt wird. Eine feste Schultradition gestaltet sich nirgend; die flache Basilika, entweder auf Säulen oder auf Pfeilern ruhend, ist hier die herrschende Grundform. Eine reiche, aber oft in's Phantastische und Bizarre ausartende Dekoration bildet ihren gemeinsamen, offenbar auf einer poetischen Gemüthsstimmung beruhenden Charakterzug. In den fränkischen Bauten kreuzen sich die Einflüsse sämmtlicher angränzenden Gegenden, ohne zu einem eigenthümlichen Styl verschmolzen zu werden. Der Verf. giebt in einer Note ausführliche Notizen über den wenig bekannten Dom zu Würzburg, dessen romanische Theile er, im Widerspruch gegen Mertens unbegründete Hinabdatirung, auf die Bauunternehmungen nach 1042 und den 1189 eingeweihten Neubau bezieht. Hessen, bisher von der Spezialforschung seltsamer Weise immer umgangen, ist nur durch die beiden Klosterkirchen zu Hersfeld und zu Ilbenstadt vertreten. Oesterreich endlich, ebenfalls in kunstgeschichtlicher Hinsicht noch großentheils terra incognita, weist gleichfalls nur spärliche Monumente auf.*) — Diesen südöstlichen Marken schließt der Verf. einige Nachrichten von den westlichen, ehemals zu Deutschland gehörigen Gränzländern, Flandern und Lothringen, an, welche in romanischer Epoche vorwiegend dem Einfluß deutscher Kunst sich hingeben, während sie in der folgenden Zeit sich mehr zu Frankreich neigen. Auch hier sind die wesentlichen Eigenthümlichkeiten durch Abbildungen (Durchschnitt der Kirche zu Soignies, Westseite der Liebfrauenkirche zu Maestricht, Chornische von S. Nicolas-en-Glain) erläutert.

Italien sammt Sicilien umfaßt das dritte Kapitel (S. 163 bis 241). Der Verf. beginnt wieder mit einer jener kulturgeschichtlichen Schilderungen, in denen er Meister ist. Er führt uns den sittlichen Verfall der italienischen Geistlichkeit zu Anfang der Epoche in seinen tieferen Gründen vor, macht uns mit den Ueberresten römischer Bildung bekannt, und zeigt, wie das neue Kulturleben hier vorzugsweise von dem früh erblühenden Bürgerstande ausgeht. Daraus leitet er die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Richtungen der Kunst, in denen sich die besondern Verhältnisse der einzelnen Städte spiegeln, mit feinem Sinne her. Er beginnt mit der Markuskirche von Venedig und den andern venetianischen Bauten, geht dann zu den im übrigen Italien zerstreut vorkommenden Rund- und Polygonanlagen über, für die mit Recht S. Vitale zu Ravenna als Vorbild angenommen wird. Auf die erst kürzlich durch Hübsch und Kugler im Deutschen Kunstblatt neu angeregte Streitfrage über S. Lorenzo zu Mailand läßt Schnaase sich nicht weiter ein; er vermuthet einen Bau aus dem 7. oder 8. Jahrhundert. Zu den Basilikenanlagen sich wendend, hebt er die gedankenlose Fortsetzung der in der früheren Epoche befolgten Anordnung hervor, wobei nur allmälig die zu benutzenden antiken Säulenreste spärlich wurden. Welchen Schwierigkeiten die Zeitbestimmung der Bauwerke dieser Epoche unterliegt, beweist die schöne Kirche S. Miniato bei Florenz. Kugler hat sie, geleitet von der in den Mosaiken des Fußbodens vorkommenden Jahreszahl 1207, dieser Zeit zugewiesen. Schnaase entgegnet darauf, daß selbst die Façade dem Anfange des 13. Jahrh., wo in Toskana ein andrer Façadenstyl geherrscht, nicht entspreche und hält dafür, daß die Anlage der Kirche noch aus der Frühzeit des 11. Jahrh., die Marmorbekleidung vom Ende desselben stamme. Für die frühe Erbauung der Kirche macht er auch die durchbrochnen Marmortafeln der Fenster geltend. Neuerdings ist Burckhardt in seinem „Cicerone“ geneigt, gleich Kugler das Jahr 1207 als das Vollendungsdatum des ganzen Baues anzunehmen. Dem Pisaner Dome wird die selbständige, originelle Bedeutung der Anlage, bei

*) Es wäre in hohem Grade wünschenswerth und ein würdiger Gegenstand für die in Oesterreich erwachende kunstarchäologische Forschung, wenn man von dort aus eine umfassende Aufnahme der drei bedeutenden Kirchen zu Seccau, Gurk und S. Paul im Lavant-Thale in Angriff nehmen wollte.

der von byzantinischen Bauten nur leichte Anregungen stattgefunden haben können, gewahrt, und endlich mit der kräftigen Entfaltung der lombardischen Bauwerke, in denen sich ein Hauch germanischen Geistes regt, der Schluß gemacht. Die Abbildungen der Grundrisse von S. Marco, der Dome zu Pisa und zu Parma, der Façaden von S. Zeno in Verona, S. Miniato und des Domes zu Parma gewähren genügende Anschauungen. Den Beschluß dieses Kapitels bildet die aus normannischen und sarazenischen Elementen reich und phantasievoll gemischte Architektur Siciliens, von welcher der Durchschnitt der berühmten Schloßkapelle zu Palermo eine lebendige Vorstellung giebt. Mit Recht wird Gewicht auf den merkwürdigen Umstand gelegt, daß die Normannen den sicilisch-maurischen Styl, besonders den Spitzbogen, nicht einmal in ihren apulischen und kalabrischen Bauten angewandt haben, woraus ein triftiger Einwand gegen die Verpflanzung des Spitzbogens durch die Normannen nach ihren nordischen Besitzungen geschöpft wird. In der That scheint die Bauweise der sicilischen Denkmäler durch maurische Architekten und Werkleute größtentheils bedingt worden zu sein.

Der romanischen Architektur in Frankreich sind zwei Kapitel (von S. 242—376) gewidmet, so daß dieselben an Raum fast das Doppelte des italienischen Abschnittes, und selbst mehr als das deutsche Kapitel umfassen. Dies äußere Verhältniß findet in der inneren Bedeutung der französischen Architektur jener Epoche seine Rechtfertigung. Frankreich ist im Anfange des Mittelalters mehr als irgend ein andres Land der Heerd größter Mannigfaltigkeit. Die äußere Lage, die weitgestreckten Küsten, welche nach Norden und Süden den Verkehr mit der Fremde vermittelten, die innere Verschiedenheit der Volksstämme, der politischen Gestaltung, der klimatischen Bedingungen, das Alles wirkte auf die größte Vielseitigkeit der Kunstübung hin. Der Anfang des vierten Kapitels, welches die Romanischen Schulen im südlichen und westlichen Frankreich zum Gegenstande hat, giebt ein sehr anschauliches Bild dieser eigenthümlichen Zustände. Diese Abschnitte gehören zu den wichtigsten Partieen des vorliegenden Bandes, weil wir noch nirgend eine so eingehende, alle Grundbedingungen und Motive ins Auge fassende Charakteristik der französischen Architektur romanischen Styles besitzen.



S. Sernin. Toulouse.

Auch von seinen französischen Vorgängern differirt Schnaase in einigen wesentlichen Punkten. Zuerst schildert er die abweichenden Grundzüge der französischen Bauweise, das Hinneigen zu Nachahmungen antiker Formen und Konstruktionselemente, die jedoch in selbständigem Geiste angewandt, nicht wie in Italien geradezu fragmentarisch benutzt werden. Besonders der Süden des Landes, der eine weitverbreitete römische Kultur eingesogen hatte und damals weit reicher an antiken Ueberresten war als heutzutage, schließt sich in auffallender Art den römischen Mustern an. Provence, Dauphiné, Languedoc bilden die erste, durch einen streng übereinstimmenden Styl zusammenhangende Gruppe. Die Grundform der Basilika wird hier merkwürdig umgestaltet, sofern an die Stelle der in Deutschland und Italien allgemein verbreiteten flachen Balkendecke ein massives Tonnengewölbe tritt. Dies raubt dem Mittelschiff seine dominirende Höhe und das selbständige Licht und läßt die Kirchen niedrig und dunkel erscheinen, wie es das heiße Klima wünschenswerth machte. Die Seitenschiffe mit ihren halben Tonnengewölben bilden Widerlagen für das Gewölbe des Mittelschiffes. Eine Folge dieser Anordnung ist die Ausbildung des Pfeilerbaues, den man mit schmückenden Ecksäulen zu verbinden liebt. Die ganze Anlage ist schlicht und einfach behandelt, an hervorragenden Stellen, namentlich an Portalen wird eine brillante Ornamentation angewandt, die oft mit feinem Verständniß die plastische Fülle und Schönheit antiker Details nachahmt. Eine Abbildung von einem Kapitäl, Architrav und Fries aus der Vorhalle von Notre Dame zu Avignon giebt hiervon ein klares Beispiel. An diesen Styl schließen sich mehrere durch Blavignac publicirte Kirchen der südwestlichen Schweiz, namentlich der ehemaligen Bisthümer Genf, Lausanne und Sion.

In bedeutsamer Weise gestaltet sich in dem abgeschlossenen Gebirgslande der Auvergne ein verwandtes bauliches System. Das Tonnengewölbe, der Pfeilerbau, die antike Detailbildung werden beibehalten, die Grundform der Kirchen erhält aber eine neue, großartige Umbildung. Einerseits werden über den Nebenschiffen, die mit Kreuzgewölben bedeckt sind, Emporen mit halben Tonnengewölben angeordnet, andrerseits werden die Abseiten als Umgang um die von Säulen begränzte Chorabsis fortgeführt und erhalten mehrere radiante

Kapellennischen. So ist eine Plananlage gewonnen, welche in der Folge dem gothischen Styl das Motiv seiner brillanten Chorentwicklung bieten sollte. Ein Querdurchschnitt von Notre Dame du Port in Clermont vergegenwärtigt diese Konstruktion, und eine Innenansicht derselben Kirche veranschaulicht die in hohem Grade eigenthümliche Lichtwirkung solcher Interieurs; von dem außerordentlich reichen Eindruck, den die komplicirte Choranlage für das Aeußere gewährt, liefert ein trefflicher Holzschnitt von S. Sernin in Toulouse, dessen Abdruck wir hier beizufügen in den Stand gesetzt sind, ein Beispiel. Die Ornamentik, obgleich ebenfalls antikisirend, steht doch an Adel und Fülle der provenzalischen nach; dagegen bot der vulkanische Boden des Landes eine Menge verschiedenfarbiger Steinarten, die zu einer bunten musivischen Dekoration Veranlassung gaben.

Noch mehr steigert sich unter dem Einfluß eines geistig geweckten, strebsamen Volksstammes die südfranzösische Bauweise im Gebiete des alten Burgund. Das Tonnengewölbe, der Pfeilerbau, die Emporen, vor allem die Chorumgänge mit dem Kapellenkranze werden hier aufgenommen; aber jedes dieser Elemente erfährt eine höhere Entwickelung. Man fühlt die rege Thätigkeit germanischen Geistes. Mit den Tonnengewölben werden auf sinnreiche Art Oberlichter verbunden, die Pfeiler erhalten durch kannelirte Pilaster ein höheres Leben, zu den Emporen fügt sich eine geräumige zweistöckige Vorhalle im Westen, die Thürme werden höher, schlanker, zahlreicher und gruppiren sich in mannigfacher Weise um den Bau, die Kapellenanlage wird gesteigert, die Ornamentation endlich, in plastischer Fülle und Schönheit, schließt sich inniger dem baulichen Organismus an. Zuerst erhalten wir eine Nachricht von der leider untergegangenen großartigen Kirche S. Benigne in Dijon, die mit ihren 300 Säulen von Marmor und anderen kostbaren Steinarten die Bewunderung der Zeitgenossen war; von dem mit ihr verbundenen merkwürdigen Rundbau ist ein Grundriß gegeben. S. Philibert in Tournus mit seinen in der Queraxe gespannten Tonnengewölben und den dadurch erzielten Oberlichtern, ist ebenfalls durch Abbildung veranschaulicht. Ein Beispiel von der Großartigkeit, zu welcher sich die burgundische Bauweise erhob, bietet der Grundriß der in der ersten Revolution abgebrochenen Abteikirche zu Cluny. Fünfschiffig, mit doppeltem Querschiff, einem Chorumgange mit fünf radianten Kapellen, zu denen an den Querarmen noch zehn andere Absiden kommen, hatte die Kirche eine Länge von 410, mit der Vorhalle von 555 Fuß und im Mittelschiffe eine Höhe von über 100 Fuß, und beherrschte mit ihren sieben Thürmen weithin die Gegend. Von der Pilasterbehandlung dieses Styles giebt die Abbildung einer Travee des Domes zu Autun, von der eleganten Dekoration die vorzügliche Holzschnitt-Darstellung des Portals von Sémur eine Vorstellung.

Die westlichen Regionen Frankreichs, das frühere Aquitanien, schließen sich im Ganzen einer der provenzalischen Gruppe nahe stehenden Bauweise an, doch ohne die heitere Anmuth der Dekoration, dagegen mit einer wild phantastischen, überladenen Skulptur ausgestattet. Zudem kommen in diesen Gegenden abweichende Plananlagen sehr häufig vor, unter welchen S. Front in Périgueux den ersten Rang einnimmt. Diese im Grundriß, ja selbst in den Maaßen dem Markusdome von Venedig durchaus entsprechende Kirche ist in einer Außenansicht, dem Grundriß und einer inneren Perspektive abgebildet. Die venetianisch-byzantinische Gesammtform verbindet sich im Einzelnen mit einer völlig französisch-romanischen Durchbildung, woraus Schnaase mit Recht den Schluß zieht, daß nicht fremdländische Baumeister den Bau geführt, sondern französische Architekten ihre Studien an der Markuskirche gemacht haben. Ebenso tritt er der Ansicht F. de Verneilh's, welcher den Bau von S. Front in's Ende des 10. Jahrhunderts hinaufdatirt, mit triftigen Gründen entgegen und nimmt die Mitte des 11. Jahrhunderts als denkbar frühsten Anfang des Baues an. Der Einfluß der Schule von Périgueux wird sodann in einer Anzahl von westfranzösischen Kirchenbauten, welche bei mannigfach verschiedenem Grundplane übereinstimmend die Kuppelwölbung anwenden, nachgewiesen, so z. B. an der Kirche zu Fontévrault, deren in Abbildung beigefügter Grundriß den Chorumgang mit Kapellenkranz und ein einschiffiges Langhaus zeigt, von dessen Kuppelkonstruktion ebenfalls eine Anschauung gegeben wird. Den derben, wild überladenen Charakter der Dekoration vergegenwärtigen vorzüglich charakteristische Holzschnitt-Darstellungen vom Portal der Kirche zu Ruffec und der Façade von Notre Dame la grande zu Poitiers. Den Schluß dieses Kapitels bilden Nachrichten über Polygonbauten und ähnlich abweichende Anlagen des südlichen Frankreichs.

Für **Nordfrankreich** ist das fünfte Kapitel bestimmt. Hier bildet die Normandie den Kern, um welchen sich die benachbarten Gegenden der Picardie, Champagne, Francien und Orléannais abhängig gruppiren. Die Basilika verschmäht hier das Tonnengewölbe, den Chorumgang sammt Kapellenkranz und hat zuerst die flache Decke, dann das Kreuzgewölbe, und eine der deutsch-romanischen Weise verwandte einfachere Chorbildung. Die baulichen Besonderheiten dieser Gegend werden in treffender Weise aus der Eigenthümlichkeit des Landes, dem Mangel antiker Ueberlieferungen, dem Charakter der normannischen Eroberer hergeleitet. Der ebenso praktisch kluge als ritterlich poetische Geist, der gleichmäßig abenteuernd wie staatenbildend, kriegslustig wie kulturfördernd war, gab der baulichen Entwicklung hier ganz neue Impulse. Die Richtung auf's Konstruktive, Zweckmäßige ist überwiegend, die heitere Fülle südlicher Plastik tritt in den Hintergrund, und wo ein reicherer Eindruck erzielt wird, trägt selbst die Dekoration, die sich in einem Spiel mit verschlungenen Linien ergeht, mehr von der scharfsinnigen Kombination des Verstandes, als vom Schwunge der Phantasie. Daher auch der klare, lichte, aufstrebende Eindruck dieser Kirchen, die gemessene Haltung des Aeußeren, dessen Façade durch zwei Thürme sich kräftig und bedeutsam gestaltet, während die Kreuzung einen dritten mächtigen Thurm erhält, und endlich die frühe Aufnahme und Durchführung des Kreuzgewölbes, das sich hier sechstheilig gestaltet und mit einem entwickelten Pfeilerbaue verbindet. Das letzte Drittel des 11. Jahrhunderts erscheint auch hier als der Beginn des konsequent angewandten Gewölbebaues. Etwas abgeschwächt und mit manchen Anklängen südfranzösischer Bauweise gemischt zeigt sich dieser Styl in den übrigen nördlichen Provinzen, die erst in der folgenden Epoche ein gesteigertes architektonisches Leben entfalten sollten. Am Schlusse dieses Kapitels werden die Verschiedenheiten der romanischen Schulen Frankreichs noch einmal in raschem Ueberblick dargelegt.

(Schluß folgt.)

Zeitung.

Berlin. Die diesjährige General-Versammlung des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche wird am Freitag den 30. März, Nachmittags 5 Uhr, im englischen Hause stattfinden.

Berlin. Der von der Stobwasser'schen Fabrik für die Pariser Ausstellung bestimmte Schirm besteht aus vier durch Charniere verbundene Abtheilungen. Auf jeder Abtheilung befinden sich in Medaillonform zwei Darstellungen, umkränzt von einem die ganzen Flächen durchziehenden Epheugeflecht. Die vier oberen Darstellungen zeigen die Jahreszeiten, die unteren sind Blumen und Fruchtstücke. Zu den Jahreszeiten hat man französische Compositionen dieses Gegenstandes gewählt, die in ihrem leichteren eleganten Charakter zu diesem Zwecke sich mehr eignen, wie ernstere deutsche Darstellungen.

Die große Vortrefflichkeit dieses Schirmes, dem ein kleinerer, zu demselben Zwecke bestimmt, sich würdig anreiht, wird ebenso wenig verfehlen, dem kunst-

verständigen Besitzer des Etablissements Anerkennung zu verschaffen, als auch den betheiligten Künstlern das verdiente Lob einzubringen. Dieselben sind sämmtlich für das Stobwasser'sche Geschäft thätig, nämlich Wanschaffe in Braunschweig, welcher die Jahreszeiten malte, Stiller von hier, der die Blumenstücke, und Woodle, der den Hintergrund herstellte.

*Wien, im März. Die Kupferstecher-Werkstatt an der hies. Akademie. Notizen. Wer einen Begriff von den Schwierigkeiten bekommen will, mit welchen die Kunst in Oesterreich und speziell in Wien zu kämpfen hat, der muß sich unter die Kupferstecher begeben, um von ihnen Beiträge zur Künstlergeschichte der interessantesten Art zu erhalten. Es beleuchten diese Künstlergeschichten insbesondere das Kunsthändlerwesen in Wien, dessen gegenwärtiger Zustand die Kunstzustände Wiens so charakteristisch kennzeichnet, daß ich mir nicht versagen kann, demnächst ausführlich darauf zurückzukommen. Mit Ausnahme eines kleinen Stiches für den Triester Lloyd arbeiten gegenwärtig sämmtliche akademische Kupferstecher entweder auf eigene Faust, oder mit Unterstützung des Staates und zwar vorzugsweise mit Vorschüssen, welche hier jüngeren Kupferstechern aus öffentlichen Fonds zufließen und wodurch es allein ermöglicht wurde, daß gegenwärtig dieser Zweig der Kunst aufrecht erhalten bleibe. So ist Kupferstecher L. Schmidt mit einem Karton der Fresken im Prager Belvedere und für die Centralkommission zur Erhaltung der Baudenkmale mit dem Stiche des Portales von Jàk in Ungarn beschäftigt; mit Vorschüssen aus der Staatskasse hat derselbe Kupferstecher den Amazonen-Sarkophag in der Ambrasser Sammlung vollendet, mit solchen Vorschüssen hat der Kupferstecher Zitel die „fontana delle tartarughe" nach einer Zeichnung Steinle's, und den Stich von Führich's „erster Taufe in Samaria" zu Stande gebracht, der so eben, nach fruchtlosen Versuchen in Wien, an den thätigen und unternehmenden Kunsthändler Manz in Regensburg übergegangen ist. Manz ist es auch vorzugsweise, der den hiesigen Kupferstecher Petrak mit Aufträgen meist nach Führich's Zeichnungen beschäftigt. Auf dieselbe Art, wie Führich's erste Taufe, dürfte ein Freskogemälde Kupelwieser's im Sitzungssaale der Statthalterei „die Gründer des Stephansdomes" gestochen werden. Professor Stöber hat den großen Stich der Sybillen Rafael's nach der Zeichnung Engerth's ohne allen Auftrag aus eigenem Antrieb im Laufe dieses Winters unternommen. So steht es gegenwärtig mit den akademischen Kupferstechern. Keiner hat einen Auftrag von den großen und kleinen Mäcenaten Wiens, die mit so großer Emphase immer von der Hebung und Unterstützung der vaterländischen Kunst sprechen. Wie mag es nun mit den andern Kupferstechern stehen, die nicht unter dem Schutze der Akademie leben? Mit Ausnahme der Staatsdruckerei, wer ist es, der diese unterstützt, durch Aufträge ermuntert und beschäftigt? Man schlage die Kataloge und Ankündigungen hiesiger Kunsthändler nach, und sehe, ob sich auch nur Einer darunter befindet, der auch nur angestrebt hätte, was die Buddeus in Düsseldorf, Arnold in Dresden, R. Weigel in Leipzig u. a. m. zu ihrem und der deutschen Kunst unvergänglichem Ruhme geleistet haben? ob auch nur Ein Kunsthändler Wiens Ein neueres Produkt aufweisen kann, das sich mit dem trefflichen Stich von Schultheiß nach des Tyrolers Layrer Zeichnung von „P. Perugino's Grablegung" messen kann, die im kleinen Innsbruck der tüchtige Kunsthändler Unterberger veröffentlicht hat? — Doch, wie gesagt, das verdient näher und eingehend erörtert zu werden.

Architekt Hieser erhielt vom Kultusministerium den Auftrag zur Restauration der in den letzten ungarischen Wirren zerstörten Domkirche zu Neusatz (gegenüber von Peterwardein). — Architekt Ferstel hat mit Staatsunterstützung seine Reise nach Italien angetreten. — Direktor Ruben ist zum Vorstande der hiesigen Künstlergesellschaft gewählt worden. — Die Beiträge zum Ausbau der Giebel an der Nordseite des Stephansdomes haben die Summe von 10,000 Fl. C. M. überstiegen. Es soll unverweilt mit demselben begonnen werden. — Zur Votivkirche ist eine große Zahl von Projekten aus allen Weltgegenden eingegangen. Man ist mit Sichtung derselben beschäftigt. Auch erwartet man, daß demnächst über diese ersten Resultate eines Konkurses ein Bericht veröffentlicht wird, den das zum Baue beisteuernde Publikum mit Ungeduld und Spannung erwartet.

---

*Akademie der Künste.

Des Königs Majestät haben mittelst Allerhöchster Ordre vom 20. Januar d. J., mit huldreicher Berücksichtigung der ehrfurchtsvollen Anträge der unterzeichneten Akademie, den nachbenannten Künstlern in Anerkennung der von denselben auf der vorjährigen Kunst-Ausstellung im Königl. Akademie-Gebäude hierselbst befindlich gewesenen ausgezeichneten Kunstwerke goldene Medaillen Allergnädigst zu verleihen und die Akademie mit deren Aushändigung an dieselben zu beauftragen geruhet.

I. Die große goldene Medaille für Kunst erhalten: 1) Der Bildhauer Professor Johann Friedrich Drake hierselbst, Mitglied des Senates der Königl. Akademie der Künste; 2) der Geschichtsmaler Professor August v. Klöber hierselbst, ebenfalls Mitglied des Senates der Akademie; 3) der Landschafts- und Architekturmaler Karl Gräb hierselbst, Hofmaler Se. Majestät des Königs.

II. Die kleine goldene Medaille für Kunst erhalten: 1) Der Bildnißmaler J. Röting in Düsseldorf; 2) der Bildhauer Wittig aus Dresden, Pensionair der Königl. sächsischen Akademie der Künste; 3) der Landschaftsmaler Alexander Calame aus Neuenburg, in Genf; 4) der Bildhauer Gustav Bläser in Berlin; 5) der Kupferstecher Professor Joseph Keller in Düsseldorf; 6) der Geschichtsmaler Oscar Begas in Berlin.

Berlin, den 15. März 1855.

Königliche Akademie der Künste.

Professor Herbig, Vice-Direktor.

Dr. E. H. Toelken, Geheimer Regierungs-Rath ꝛc., Sekretair der Akademie.

Bekanntmachung.

Die öffentliche Ausstellung von Originalwerken der bildenden Kunst bei der Königl. Sächs. Akademie der Künste zu Dresden wird für das laufende Jahr

Sonntag den 8. Juli

eröffnet werden und ist als letzter Zeitpunkt der Einlieferung der auszustellenden Gegenstände

der 30. Juni

festgesetzt worden. Später eingesendete Kunstwerke können alsdann nur noch auf den unbesetzt gebliebenen Räumen ihre Plätze finden.

Copien sind außer nach vorher vom akademischen Rathe erhaltener Erlaubniß bei dieser Ausstellung unzuläßig.

Den Künstlern bleibt es überlassen, die Verkaufspreise ihrer Arbeiten mit einzugeben, welche alsdann ebenfalls in den Verzeichnissen veröffentlicht werden sollen.

Vom 10. September d. J. an können die ausgestellt gewesenen Gegenstände wieder zurückgenommen werden.

Dresden, den 16. März 1855.

Der akademische Rath.

(Der heutigen Nummer liegt ein Stahlstich bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 14. Donnerstag, den 5. April. 1855.

Grundzüge der deutschen Ornamentik.

Von **A. von Eye.**

(Schluß.)

Eine scharfe Gränzscheide zwischen der romanischen und gothischen Epoche läßt sich in der Ornamentik so wenig als in der eigentlichen Kunst feststellen. Und doch findet sich ein so wesentlicher Unterschied, daß die frühere eines Vorzuges entbehrt, der eigentlich erst den Charakter der späteren ausmacht.

In der altgermanischen und auch noch in der romanischen Zeit sind die Verzierungen den Gegenständen von außen angeheftet; sie wachsen noch nicht mit organischer Triebkraft und innerer Nothwendigkeit daraus hervor. Die Ornamentik ist noch getrennt von der Kunst, unabhängig und unbedingt durch die im Wesen des Kunstwerkes liegenden Gesetze. Sie überspinnt und bekleidet nur das Kunstwerk; ziert es noch nicht, als nothwendig aus dessen eigener Kraft und Natur hervorsprießende Blüthe. Mäßig und fast schüchtern wendet die älteste germanische Kunstweise ihre Mittel der Verschönerung an. Sie besteht, wie angedeutet, zuerst nur in Bezeichnung der Gränzscheiden zwischen den einzelnen Theilen des geschmückten Gegenstandes. Auch nur allmälig geht der bezeichnende Charakter des Ornaments in einen verzierenden über, bis endlich in überhandnehmender Kraftentwickelung dasselbe sich des ganzen Gegenstandes bemächtigt und denselben überdeckt. Zahlreiche Denkmäler aus der letzten Zeit des Heidenthums und des beginnenden Christenthums geben hierfür Belege. — Auch die Kunst der romanischen Periode, namentlich die Baukunst, bot nur Formen, die mit Schmuck belegt werden, aus denen dieser sich aber nicht wohl natürlich und selbstständig entwickeln konnte. Die glatten Wände gewährten zwar Raum, um mit Frieskränzen u. dgl. bezogen zu werden, bargen aber keine innere Fruchtbarkeit für den Trieb lebendiger Gewächse. Das Würfelkapitäl, um nur noch dieses zu erwähnen, findet sich zwar zu allerlei Masken und anderen Figuren ausgearbeitet, die heraus schauen, doch die Willkür und Laune des Künstlers, der nicht sowohl das Kapitäl schmückte, sondern nur andere, oft ganz unpassende Wesen an dessen Stelle unterschob, ist leicht in jedem einzelnen Falle zu bezeichnen.

Ganz anders gestaltet sich die Sache in der gothischen Periode. Kunst und Ornamentik sind, ohne ihre selbständige Bedeutung zu verlieren, so innig mit einander verbunden, daß jene in dieser erst ihre völlige Entwicklung und diese in jener die Natur und Nothwendigkeit ihrer Formen findet. Während in der früheren Epoche die Verzierung noch manchen schmucklosen Raum übrig ließ, vermag man jetzt kaum zu bestimmen, wo die Kunst aufhört und die Ornamentik beginnt. Mit jener entspringt diese und fast gleichzeitig aus denselben Wurzeln und diese entfaltet sich mit jener in aufsteigender Stufenfolge zur höchsten Vollendung und Blüthe. Vergegenwärtigen wir uns z. B. den Eindruck eines gothischen Domes. Eine unberechenbare Macht entwächst der Erde, aber sogleich, wie sie hervortritt, beginnt sie weiter zu wachsen, sich zu gestalten und zu bilden. Da ist nirgends starre Ruhe. Alles ringt empor und entfaltet sich; die schwere Masse verschwindet allmälig, Form und Geist tritt mehr und mehr in's Dasein. Nichts ist bloß da, um Anderem Raum zu gewähren; Alles hat selbst Bedeutung und nimmt Theil an dem Leben, welches das Ganze ahnungsvoll durchhaucht. Und dieses Leben, wie es sich mehr und mehr von der Erde entfernt, bekundet sich in immer schöneren, zarteren Formen und erhebt sich endlich mit dem Bilde der Lilie, dem Gleichnisse der reinen, fleckenlosen Seele zu jenen Regionen, wo nach unseren Begriffen das Dasein selbst sein höchster Schmuck ist. — Und als weiteres Zeugniß einer zur Meisterschaft gediehenen Kunst erreicht die gothische Ornamentik ihren Zweck mit den geringsten Mitteln. All' jene abenteuerlichen Gestalten und Ungestalten, welche die frühere Verzierungskunst aufgeboten hatte, um sich genug zu thun, sind bei Seite gelassen. Eine einfache Naturform, ein wenig Ast- und Laubwerk genügt, um die mächtigsten Werke zu krönen. Ja, das ganze Werk vereinfacht sich zu einem einheitlichen, lebendigen Gewächse, welchen Eindruck jedes einzelne Glied für sich wiederholt.

Der Vergleich des gothischen Pfeilers mit einer Palme kann als durchaus ungesucht erscheinen und paßt, wegen der symbolischen Bedeutung dieses Baumes, sehr wohl in einen christlichen Tempel.

Die vorgelegten Säulen und Halbsäulen erhöhen noch den Eindruck eines organischen Gewächses. Die Gewölbrippen breiten sich nicht unähnlich den Blättern der Palme aus und die Blätter- und Fruchtkränze des Kapitäls befinden sich genau an der Stelle, welche auch bei jener die Blüthen und Früchte einnehmen. — Zu weit zwar würde man gehen, wollte man bei den alten Baumeistern der gothischen wie anderer Zeiten eine absichtliche Nachahmung dieser oder jener Naturform bei solchen Haupttheilen des ganzen Werkes voraussetzen. Natur- und Kunstformen entwachsen beide selbständig aus natürlichen Gründen, die zwar oft einen Vereinigungspunkt ihrer Wesenseigenthümlichkeit in einem tieferen Grunde haben mögen, den wir zu erfassen nicht im Stande sind. — Die Kunst aber hatte in dieser Zeit das starre Material des Steins so weit belebt, daß, auch innerhalb der Gränzen seiner Natur, eine gewisse bildende und bildsame Kraft sich in ihm kundthat und den wohlthuenden Anblick einer einheitlichen, aus eigenen Gesetzen sich entwickelnden Schöpfung gewährte. Dies dauerte so lange, wie die beiden bei dieser Schöpfung in Betracht kommenden Momente, das Vermögen der Kunst und die Natur des Stoffes, in gegenseitiger Berücksichtigung sich unterstützten, und das Eine nicht mehr verlangte, als was das Andere zu leisten im Stande war. Der Verfall trat ein, als die Kunst in ihrer Fertigkeit sich selbst zu überbieten und das Material seiner eigenen Natur zu entheben strebte.

Wirkliche, natürlich und wohlgebildete Steinpflanzen als Kunstschöpfungen haben wir im 13. und 14. Jahrh. und selbst diese in fortschreitender Veredlung und Vervielfältigung. Dann aber ging, wie gesagt, diese Kunst über sich selbst hinaus. Der Stein genügte nicht mehr zu den Formen, die man ihm abzulocken strebte. Man mußte, da man das Material selbst nicht aufgeben konnte, fremdartige Stoffe nachahmen und stieß so auf Unnatur und Unmöglichkeiten.

Der Kunst erging es wie der Menschheit selbst gegen den Ausgang des 15. Jahrh. Beide waren zum Selbstbewußtsein, zur Erkenntniß ihrer eigenen Kraft und Schöne durchgedrungen; beide suchten sich zu emanzipiren und wollten nicht ferner aus der Scholle, daran sie bis dahin gehaftet, emporwachsen, sondern sich nun nach eigener Einsicht regieren. Mit dem 16. Jahrh. beginnt eine neue Menschheit und Kunst. Beide erfaßten den Lebensinhalt, der bis dahin natürlich in ihnen aufgewachsen war, als bereitliegenden Stoff und begannen ihn geschichtlich weiter zu verarbeiten. Die Ornamentik, welche die aus ihrer eigenen Natur und Kraft zu voller Entfaltung gediehenen alten Formen nicht weiter zu bilden vermochte, mußte sich nach neuen Grundformen umsehen, die sie zu weiterem Schmucke umbilden konnte. Dieser fand sich, woher auch das Leben für seinen Fortgang reiche Nahrung genommen hatte, in den Ueberlieferungen des Alterthums. Zwar waren die bereits von diesem ausgebildeten ornamentalen Formen eben so wenig geeignet, eine bedeutsame Weiterbildung zu erfahren. Sie wurden anfänglich ohne richtiges Verständniß aufgenommen und nachgeahmt, nur um- nicht weitergebildet, und verloren sich endlich ganz. Was man aber gleich anfänglich als inhaltreichen, zu verarbeitenden Stoff aufnahm, das waren die einfachsten und nicht zu mißdeutenden Formen, der horizontal liegende, so wie der aufrecht stehende Balken und ähnliche Figuren, wie wir sie als Grundlage der antiken Architektonik, als Schwelle, Säule, Architrav und Giebelbekränzung wahrnehmen. In gewisser Beziehung war hierin vor der gothischen Kunst ein Vortheil geboten. Diese war aus der weit inhaltloseren Linie und Parallele der germanischen Verzierungskunst hervorgegangen. Hier lag ein weit gewichtigerer Stoff zur Bildung vor; es kam nur in Frage, ob die gleichen bildenden Kräfte vorhanden seien.

Die Geschichte, die hinter den Ergebnissen steht, giebt hierauf entschieden verneinende Antwort. An Kräften zwar fehlte es nicht, doch waren diese von nun an für etwas Wichtigeres, als für Kunstleistungen aufzuwenden. — Indeß ist es merkwürdig zu beobachten, wie die Natur des Volkes zum guten Theile noch in den alten Gründen ruhte, und die Kunst, obwohl sie nun mit ganz anderem Stoffe hantirte, ihrer alten Weise treu blieb. Im Allgemeinen war, durch die neuen, weiter zu bildenden Formen bedingt, der Charakter der gothischen Kunst, das naturgemäße Wachsen, Aufsprießen und Entfalten aufgegeben; doch die treibende Kraft, welche jenen hervorgerufen hatte, war noch nicht erloschen. Die Querbalken, wie wir den ihnen z. B. die Fenster- und Thürbekleidungen aus der Renaissancezeit umgeben finden, verlassen bald ihr starres, geradliniges Beharren, womit sie im klassischen Alterthum ihren Raum und Zweck ausgefüllt hatten. Die bloße Umgränzung und einfache Ausfüllung des Raumes entspricht dem bewegteren Lebensgefühle der neueren Zeit nicht. Das Starre beginnt sich zu regen, das Mathematische sich lebendig zu bewegen. Die geraden Balken krümmen und winden sich; es scheint fast, als ob sie die Weise der früheren Zeit nachahmen wollten. Aber sie gewinnen nicht die Richtung nach oben; sie streben mehr in's Weite oder begnügen sich, auf dem ihnen angewiesenen Platze ein buntes Spiel auszuführen. Die Bewegungen werden im Verlaufe des Jahrhunderts immer lebhafter, die Verschlingungen mannigfaltiger und künstlicher; auch treten andere Verzierungen, wie Blumen und Fruchtgehänge u. dgl. damit in Verbindung. Doch bleibt das Grundelement noch die Balkenform mit ihren Parallelflächen und Linien. Nur eine Steinnatur können wir dem Material nicht mehr unterschieben; ein anderer, weicherer Stoff, Holz oder dgl., scheint sich in diesen Formen zu ergehen. Endlich werden die Balken so elastisch, als ob sie aus Pappe oder Leder beständen. Mit dem 17. Jahrh. verliert sich auch dieser Charakter. Der feste Stoff löst sich allmälig zu einem reinen Teig, zu einer Gallerte auf, dem allerdings eine innere treibende Kraft noch inne wohnt, welche allerlei Evolutionen macht, aber über die bloße Bezeugung ihrer selbst nicht hinauskommt. Lange sind die Gebilde, welche sie hervorbringt, mit gar keinem anderen Wesen zu vergleichen, noch mit Namen zu belegen. Erst allmälig erscheinen in diesem chaotischen Wesen einige erkenn- und bestimmbare Gestalten, welche, ähnlich wie bei der wirklichen Schöpfung, mit den niedrigsten Ordnungen und Gattungen beginnen. Hie und da verhärtet sich der Gallert zu einer Muschel- oder Perlenreihe, er treibt ein Hälmchen Gras oder Schilf, endlich auch Blumen und Thier- und Menschengestalten; sogar Engelsköpfe erheben bisweilen ihre geflügelten Pausbacken über die Oberfläche der neu entstehenden Welt, die aber stets ein umwölktes, trübseliges Ansehen behält. Zu Erscheinungen, wie die Gothik, hat diese Ornamentik es nie gebracht.

Dieser Umstand könnte uns einigermaßen in Erstaunen setzen. Hatte denn das Geschlecht alle Kraft künstlerischer Schöpfung verloren?

Aber das Wesen dieser Kunstweise, bis sie allmälig sich ausbildete, ist ja nichts Anderes als das Gebahren einer gewissen Kraft, welche, wie wir den Denkmälern des 17. und 18. Jahrh. gegenüber nicht läugnen können, nicht geringen Reichthum, ja selbst Ueppigkeit und Fülle in ihren Mitteln bezeugt. Es ist kein Zweifel, daß reicher, bildungsfähiger Stoff und auch Kraft der Bildung vorhanden waren; den Grund aber, weßhalb beides nicht zu glänzenderen Erfolgen führte, müssen wir weiter suchen.

Schon von Anbeginn findet sich in der christlichen Kunst ein Gegensatz, eine Spaltung, wie sie in der antiken Zeit nicht bestanden hatte, die in der christlichen aber störend wirkte, indem sie ein unbefangenes, frohes Lebensgefühl, wie es der Kunst nothwendig ist, nicht völlig aufkommen ließ. Wir meinen den Gegensatz von Schön und Häßlich, oder, wie er bei dem vorwaltend religiösen Charakter der christlichen Kunst sich mehr offenbarte, von Gut und Böse

welche beide, wenn auch in verschiedenem Sinne, doch fast gleich auf Geltung und Berücksichtigung Anspruch machten. Da stehen Gott und Teufel, Christus und seine Widersacher, heiliges und weltliches Leben, himmlische und höllische Symbole einander gegenüber. Dieser Gegensatz zieht sich durch die ganze Entwickelung der spezifisch christlichen Kunst und tritt besonders im 15. Jahrh. mit Bewußtsein hervor. Und als mit dem 16. Jahrh. die Kunst sich zum Theil vom kirchlichen Gebiete losmacht und das Leben selbst zum Inhalt ihrer Schöpfungen wählt, verliert jener sich keineswegs. Statt der kirchlichen haben wir nun eine moralische Kunst. Zum Wohlgefühle des unmittelbar gegenwärtigen, seiner selbst sich freuenden Daseins tritt von jenseits her die abstrakte Forderung der Pflicht; an das Leben lehnt sich der Tod, an das warme, volle Fleisch das kalte, dürre Gerippe. Man denke nur an die oft wiederholten Todtentänze jener Zeit, an die ähnlichen Kupferstiche von A. Dürer, H. S. Beham u. s. w. Die Moral, welche neben der Kunst herzog, verwandelte sich, ohne ihren Grundgehalt oder ihre Absicht aufzugeben, im Laufe der Zeit in die Allegorie. Als solche gewinnt sie mit dem Ende des 16. Jahrh. einen bedeutenden Umfang und drängt sich mit ihren Personifikationen in die Ornamentik ein. Solcher Denkmäler, wo in den oben besprochenen Verzierungen, wie in einem Rahmen, jene kalten, abstrakten Figuren der Mäßigung, der Gerechtigkeit, Weisheit, Liebe u. s. w. sich breit machen, giebt es unzählige; aus jedem aber schaut der Geist der Zeit und die damalige Grundstimmung des Gemüthes wie aus einem belehrenden Spiegel. Das Leben hatte bis zum 16. Jahrh., wie schon angedeutet, auf mancherlei Gründen und durch verschiedene Ursachen nach einander angeregt, zum Selbstbewußtsein sich emporgearbeitet, in diesem aber vorzugsweise nach seinem theuersten Besitzthum, der Religion, die bis dahin in fremder Verwaltung gelegen hatte, sich umgesehen und diese in der Reformation sich zu eigen gemacht. Dieselbe hatte aber auch in ihrer größeren Annäherung dem Menschengeiste ihre Forderungen mehr als je nahe gelegt und ihren Inhalt den Gemüthern als Hauptgegenstand der Beschäftigung überantwortet. Durch die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrh. geht der Zug einer höher gespannten, geistig sittlichen Anregung, welche in Schrift und Bild, in Sitte und Gebrauch, sogar im Ausdruck der Gesichter und in der Ornamentik, oft nicht ohne Uebertreibung, sich kund giebt. Die moralische Anforderung bleibt aber immer noch eine ideale, jenseitige und kann mit dem unmittelbaren Leben sich so wenig verschmelzen, wie die Grundelemente der damaligen Ornamentik mit den allegorischen Figuren, die ebenso jenseitig über ihnen stehen. Diese hindern anfänglich sogar nur, daß der elementare Stoff zu einer selbständigen Bildung und Blüthe gelangt. Er sucht zwar, sich in seinen eigenen Kräften zu bezeugen, sich nach eigenem Bedürfnisse zu gestalten, aber es zur Vereinigung mit seinem Gegensatze zu bringen, gelingt ihm nicht. In seinem Ringen löst sich sogar, wie wir gesehen, der Grundstoff auf und geht von einem Agregatzustande in den andern über — ganz im Gegensatze zu der gothischen Ornamentik, wo derselbe Stoff, in fortschreitender Veredlung, zu immer reicheren und schöneren Formen sich entfaltete. — Die Allegorien selbst bleiben die folgenden Jahrhunderte hindurch ziemlich unverändert. Im 17. Jahrh. werden sie noch strenger und anmaßender in ihrem innern Wesen und reicher und mannigfaltiger in ihrer figürlichen Darstellung. Mit dem 18. Jahrh. nehmen auch sie etwas von der gespreizten und gezierten Erscheinung dieser Zeit an, versinken dann mit in Sentimentalität und gehen darin zum guten Theil zu Grunde. In dieser Zeit hatte das Leben selbst so viel Arbeit, sich aus der eingerissenen Geschmacksverwirrung und der sonstigen Verworrenheit der Zustände zu retten, daß es an seine himmlischen, gemalten und in Kupfer gestochenen Begleiter wenig dachte. Ihm zwar erschienen, damals wie vor Alters, rechtzeitig seine Propheten; von der Ornamentik als solcher können wir das kaum sagen — wenn man nicht etwa die Einsicht als die Erlösung für diese annehmen will, daß das Leben wie die Kunst an und für sich genugthuend seien und gar keiner äußeren Verzierung bedürfen, daß der rechte Schmuck in dem Wesen von beiden selbst liegen müsse. Hiemit ist aber auch gewissermaßen die Versöhnung und Einigung der beiden oben berührten Gegensätze erreicht. Stoff und Abstraktion, Ornament und Kunst haben einander durchdrungen. Die Kunst stellt das Leben in seiner Unmittelbarkeit dar, aber nicht mehr als profanes, in seiner ersten, niedrigen Gegebenheit sich ergehendes, wie die Kunst vom Anfange des 16. Jahrh. es zu thun geneigt schien, sondern stets in einer bestimmten Erhöhung des Werdens oder Daseins, wie es einem aufgeklärten, mit dem vollen Anspruche des Daseins erfüllten Bewußtsein entspricht. Die äußere Dekoration, die eigentliche Ornamentik fällt ganz weg, oder, wo sie noch nothwendig erscheint, wird sie möglichst sparsam und in einfachsten Formen angewandt. Die Motive des Schmuckes, der angewandte Styl, wird mehr aus der Erinnerung, als aus dem unmittelbaren Gefühl entnommen. Ein eigenthümlicher Styl fehlt unserer Zeit; was uns noch genugthun kann, ist die möglichst getreue Wiederbelebung einer vergangenen Kunstweise oder die sinnreiche Nachahmung der uns gegenwärtig umgebenden Naturformen.

Die heilige Rose.

(Mit einem Facsimile nach L. Cranach.)

Die heilige, oder richtiger: die geweihte Rose, ist wohl den meisten unserer Leser wenigstens aus der Geschichte der Reformation oder dem Leben Luthers dem Namen nach bekannt. Zur Zeit des Anfangs der kirchlichen Streitigkeiten nämlich, als die Parteien noch keine so bestimmte Stellung eingenommen hatten, sandte der damalige Papst Leo X., um den mächtigsten deutschen Reichsfürsten, Friedrich den Weisen, Churfürsten von Sachsen, auf seine Seite zu ziehen und der Sache der Reformation zu entfremden, demselben durch seinen Nuntius Carl v. Miltitz, einem gebornen Sachsen, die sogenannte heilige, (an einem bestimmten Kirchenfeste) geweihte Rose. *)

Wohl den Meisten, die dieses Faktum gelesen, wird es wie dem Unterzeichneten gegangen sein, daß sie nämlich, dem Wortklang gemäß, sich eine etwa im Geiste jener Zeit und ihrer Ornamentik stylisirte goldene Rose darunter dachten, die vielleicht als kostbarer Schmuck wie eine Agraffe am Hut oder Wamms getragen, vielleicht auch nur in einem eigends dazu gefertigten Behältniß oder Futteral aufbewahrt wurde. Von der vollständigen Irrthümlichkeit dieser Anschauung wurde ich jedoch durch einen glücklichen Zufall belehrt, als ich vor einiger Zeit bei dem hiesigen Hofjuwelier Hrn. Climeyer, der sich durch eine überaus geschmackvolle und künstlerische Ausübung seines Faches auszeichnet, von ihm dazu aufgefordert, eine dergleichen heilige Rose zu sehen bekam.

Dieselbe gehörte dem Herzoge von Lucca und mochte wohl aus einer etwa um ein Jahrhundert späteren Zeit stammen. Am meisten

---

*) S. Ranke, deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation II. Buch. 3 Cap. S. 387:

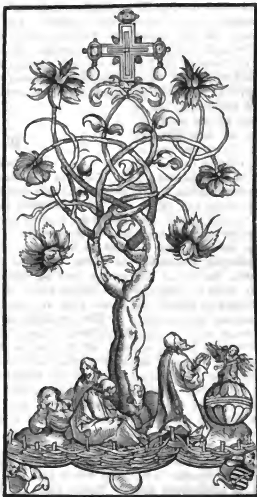
„Auch der Papst machte jetzt einen Versuch, die Sache des Mönchs in Güte beizulegen. Er beschloß, dem Kurfürsten ein Zeichen der apostolischen Gnade, die goldene Rose, zuzusenden. Um die sich lockernden Bande wieder fest zu knüpfen, fertigte er überdies einen gebornen sächs. Unterthan, Agenten des Kurfürsten in Rom, Carl v. Miltitz, als seinen Nuntius an ihn ab.“

Und S. 391:

„Der Legat, obwohl grollend, ließ sich doch endlich bewegen, die goldene Rose, die ihm anvertraut worden war, und die er bisher noch zurückgehalten hatte, an den Fürsten abzuliefern.“

Im Jahre 1519.

aber überraschte es mich, statt der geträumten einzelnen Rose ein baumartiges Gewächs in Form eines Tafelaufsatzes mit einer großen Anzahl Blüthen zu finden, die kaum an eine Rose erinnerten und größtentheils aus mehr oder minder kostbaren Edelsteinen gebildet waren. Sofort aber fiel mir ein altes Blättchen des Lucas Cranach ein, was in vieler Hinsicht beinahe wie eine getreue Abbildung des eben geschilderten Gegenstandes erscheint und mir bis dahin unerklärlich gewesen. Es wurde mir nun aber über allen Zweifel klar, daß dasselbe nur das Abbild einer eben solchen geweihten Rose sein könne, ganz unverkennbar genau in derselben Hauptform der Darstellungsweise gehalten, und mit größter Wahrscheinlichkeit wohl eben dieselbe im Anfang erwähnte geweihte Rose, welche Papst Leo X. an Friedrich sandte. Gewiß durfte sie dem getreuen Cranach wichtig genug für eine Nachbildung erschienen sein und dies um so mehr, als er bereits oft dergleichen Gegenstände behandelt hatte. (S. weiter unten.) Reicher noch, als die im Besitze des Herzogs von Lucca befindliche, welcher keine Figuren beigegeben sind, enthält dieselbe noch am Fuße des baumartigen Tafelaufsatzes die Darstellung des betenden Heilandes im Garten von Gethsemane mit den drei Jüngern, und an den Ecken unten die Wappen Chursachsens, von Engelchen gehalten (die zugleich gewöhnlich auch statt Cranach's Monogramm gelten). Wenn der Styl der Figuren nicht eben entschieden die italienische Skulpturarbeit bezeichnet, so ist wohl in dieser Kleinheit der Darstellung mehr von dem Wesen des Zeichners darin übrig geblieben, als vom Charakter der Skulptur, der überdies in christlichen Darstellungen jener Zeit doch auch erst diejenige Verschiedenheit auszubilden begann, die später beide Nationalitäten allerdings so scharf bezeichnet.



Facsimile nach L. Cranach von H. Bürkner.

Das in obigem Holzschnitte treu kopirte Blättchen, nach der allgemeinen und wohl berechtigten Annahme von L. Cranach, wird auf den ersten Blick wohl etwa zu den sog. Wittenbergischen Heiligthümern gehörig erscheinen, welche in dem sorgfältigen und ausführlichen Katalog von Schuchardt eine Reihe von 119 Nummern mit noch einem Anhang von 8 Nummern einnehmen. Dennoch war es mir unmöglich, aus dieser reichen Zahl das fragliche Blättchen herauszuerkennen, ja auch nur eins zu finden, was ohngefähr eine Bezeichnung gehabt hätte, die man demselben hätte beilegen können. Die meisten dieser Heiligthümer sind Monstranzen oder Reliquarien; zu keiner von beiden Kategorieen aber paßt das in Rede stehende Blättchen vollständig, obgleich immerhin eine Reliquie auch hier entweder in dem Kreuz oben, oder allenfalls in der Weltkugel unten angebracht sein konnte, was überdies auch der Festhaltung unserer Deutung keinen Eintrag thun dürfte, da der Werth des päpstlichen Geschenks durch eine solche Zugabe nur noch erhöht werden mußte.

Später gelang es mir, durch die gütige Vermittelung des Hrn. Dir. Frenzel hier, selber Einsicht zu nehmen von dem in der Samm-

lung Sr. Maj. des hochseel. Königs Friedrich August befindlichen seltenen Exemplar erster Ausgabe der Wittenberger Heiligthümer, und mich vollständig zu überzeugen, daß das fragliche Blättchen gar nicht darin befindlich — ein gewichtiger Grund mehr für die Wahrscheinlichkeit meiner Annahme, denn allerdings konnte die erst im J. 1519 dem Legaten übergebene Rose nicht in einem bereits 1509 erschienenen Werke abgebildet sein.*)

Daß auch die späteren Ausgaben desselben Werkes von 1618, und ebenso wahrscheinlich der hortulus animae, wovon mir freilich nur die erstere zur Durchsicht zu erlangen möglich war, dies Blättchen ebenfalls nicht enthalten, ist natürlich, da sie selbst die in der ersten Ausgabe befindlichen Stöcke nur in viel geringerer Zahl wiedergeben und zur Hinzufügung neuer, wie des in Rede stehenden, bei ganz verändertem Interesse gar kein Grund mehr vorhanden sein konnte.

Allein auch an keinem andern Orte, weder in des verdienstvollen Schuchardt ausführlichem Kataloge, noch auch in Heller's älterem Werke über Leben und Werke Lucas Cranach's, ist es mir gelungen, das oft genannte kleine Blatt oder eine Notiz darüber zu entdecken. Ob nun dasselbe vielleicht in einer der noch selteneren gleichzeitigen oder früheren Sammlungen von Bamberger, Nürnberger oder Wiener Heiligthümern vorkommen möge und unter welcher Bezeichnung, war mir bei meiner Unkenntniß der angeführten Seltenheiten unmöglich festzustellen. Vielleicht geben auch hierüber zu einer vervollständigenden und belehrenden Notiz durch unsere Autoritäten in diesem Fache, wie Sotzmann, Becker, Weigel u. A., diese Zeilen eine willkommene Veranlassung.**)

Was nun aber den geistigen Inhalt und Grund dieser Darstellung angeht, der, wie in allen Kunstwerken jener Zeit, sich als tief und bedeutsam erweist, so erscheint offenbar die Rose hier als das Bild der Kirche, die ihren Schützern und Pflegern sich selbst im Bilde als Dankeszeichen und Aufforderung zu fernerem Schutze übergiebt. Das Bild der Rose aber ist gewählt nach den mystischen Bezeichnungen des hohen Liedes, welche auf die Jungfrau Maria bezogen, so wie diese selber hinwieder als Braut Gottes zum Symbol der Kirche wurde, die Rose Saron's (rosa sine spina) der alten Hymnen. So sehen wir sie auch auf den alten Darstellungen der sog. Conception, auf den ältesten noch ohne den mystischen Halbmond zu ihren Füßen, aber umgeben von all' den einzelnen Bezeichnungen des hohen Liedes***), welche zugleich bildlich und mit den entsprechenden lat. Worten der Vulgata angegeben sind. Darunter denn auch der „Rosengarten" (Plantatio rosae), die „Rose aus dem Stamme Jesse" (rosa Jesse) und die „Lilie unter den Dornen" (lilium inter spinas), was Luther ebenfalls mit „Rose" übersetzt (Hoheslied Cap. 2 V. 2). Fast noch bezeichnender für den ganzen künstlerisch ornamentalen Gedanken möchten wir demselben die Stelle des Jesaias Cap. 11 V. 1 als Text unterlegen: Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet, (Luther: Und es wird eine Ruthe aufgehen aus der Wurzel Jesse, und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen), Worte, die allerdings eine so ungleich mehr künstlerische Motivirung der Aufgabe enthalten, als die dürre Bezeichnung einer heil. Rose erwarten läßt, und die ja auch der bekannten Darstellungsweise der sog. Genealogie Christi zum Grunde liegen. Auch die in unserem Cranach-Blättchen beigefügte Darstellung des betenden Heilandes im Garten wird leicht als eine Anspielung auf die Bedrängniß der Kirche und des Statthalters Christi durch die erwachenden Religionsstreitigkeiten gedeutet werden können, und so sehen wir auch hier, selbst in einem räumlich so beschränkten Werke, dennoch wieder die volle schöpferische Kraft des Mittelalters in ihrer ganzen Fülle und Reichhaltigkeit und ihrem entschieden kirchlichen Charakter. Betrachtungen so mannigfach lehrreicher Art ließen es dem Unterzeichneten nicht unnütz erscheinen, einen an sich immerhin untergeordneten Gegenstand, über welchen er jedoch bisher sonst nirgend eine Belehrung gefunden hatte, durch das Deutsche Kunstblatt zu weiterer Kenntniß zu bringen.

Wo mag nun aber wohl das Original jener vom Papst Leo X. gesandten heil. Rose geblieben sein? In Dresden unseres Wissens nicht, ob noch in irgend einer der herzogl. sächs. Sammlungen zu Gotha, Weimar, Coburg, Meiningen ꝛc. oder durch die Ungunst der Zeiten verloren, wie so vieles Andere? Davon hat der Einsender keine Kunde erlangen können; möglich, daß durch diese Zeilen auch nach solcher Seite hin eine Veranlassung zu erfolgreichen Nachforschungen gegeben wird.

Dresden. **Julius Hübner.**

*) Der vollständige Titel dieses seltenen Exemplars lautet:
Dye zaigung des hochlobwirdigen hailigthums der stifftkirchen aller hailigen zu wittenburg (sic)
, handschriftlich darunter bemerkt: A. C. 1509.
mit einer Vorrede, welche noch ganz im katholischen Sinne die Reliquien und Heiligthümer bespricht und Ablaß verheißt.

**) In Schuchardt's Werk 2. Thl. S. 257 findet sich eine Notiz über Originalzeichnungen zu dem Wittenberger Werke in Weimarischen Sammlungen; möglich, daß auch dort vielleicht ein Aufschluß zu finden.

***) Sogar auf einem der neuerdings für die Dresdener Gallerie erworbenen spanischen Bilder, einer Conception von Roëlas, sind die einzelnen, hier angeführten mystischen Beiwerke noch ganz malerisch in der Landschaft mit angegeben.

Kunstliteratur.

Geschichte der bildenden Künste. Von Dr. Carl Schnaase. IV. Band. 2. Abtheilung. Düsseldorf, J. Buddeus. 1854. 8. XVIII u. 593 S. Mit 75 in den Text gedr. Holzschnitten.

Von **W. Lübke.**

(Schluß.)

Mit dem sechsten Kapitel (S. 377—451) führt uns der Verf. nach England hinüber, an dessen Baugeschichte die Betrachtung Irland's und Skandinavien's angeknüpft wird. Vorübergehend geschieht der altkeltischen Denkmäler Erwähnung, die, wenn auch in rohster, unkünstlerischer Weise eine Richtung auf das Bizarre und Gewaltsame bekunden, welche später unter dem Einflusse höherer Kultur gemildert erscheint. Sodann wird nach den Beschreibungen der gleichzeitigen Schriftsteller und den noch jetzt erhaltenen Resten der Charakter der Kunst unter der Sachsenherrschaft geschildert, welche starke Einwirkungen eines vorwiegend geübten Holzbaues verräth. Der Thurm von Earls Barton und eine Säule zu S. Albans veranschaulichen dies Verhältniß. Erst die normannische Eroberung giebt der Architektur in England einen höheren Aufschwung: aber die einheimischen Elemente üben zugleich eine lebhafte Reaktion, kraft deren der normannische Styl hier eine wesentliche Modificirung erleidet. Diese besteht darin, daß weniger die constructive, als die decorative Tendenz der Bauweise der Normandie beibehalten wird. Die Kirchen erhalten nur in den Nebenschiffen, nie im Mittelschiffe Kreuzgewölbe. Die reich verzierte Balkendecke, an welcher auch im nördlichen Deutschland lange festgehalten wurde, scheint der sächsischen Vorliebe für den Holzbau besonders zuzusagen. Gleichwohl werden nicht bloß die Mauern, sondern auch die Träger der Oberwand ungemein stark ausgeführt. Letztere erhalten die Form plumper Rundpfeiler, oder zusammengesetzter, mit lose angelehnten Säulchen bekleideter viereckiger Pfeiler. Das Kapitäl schrumpft nothwendig zu einem Gesimskranz von kleinen Würfelknäufen zusammen, und auch der Sockel verschmäht die reiche pla-

stische Gliederung der attischen Basis. Ueber den Seitenschiffen liegen geräumige Emporen, und über diesen erhält die obere Schiffmauer in der Fensterregion eine dritte Reihe von Bogenstellungen auf Säulen. Bei diesem überwiegenden Horizontalismus, den die beigefügte Abbildung aus der Kathedrale von Peterborough klar vor Augen stellt, ist die vertikale Tendenz rein willkürlich durch Wandsäulen vertreten, welche von dem Gesims der Arkadenpfeiler bis zur Balkendecke aufsteigen, ohne irgend eine statische Funktion zu erfüllen. So erhalten die englischen Kirchen ein schwerfälliges, düsteres Gepräge, das durch den Glanz einer meisterlich ausgeführten, aus spröden Linien zusammengesetzten Flächendekoration eher verstärkt als gemildert wird. Die Wirkung des Aeußeren, ebenfalls im Ganzen und in den charakteristischen Details durch Abbildungen verdeutlicht, beruht weniger auf kirchlicher Würde als auf einem trotzigen kriegerischen Ernst. Die Entstehung dieser Architektur entwickelt der Verf. in geistvoller Weise aus dem Zustande des Landes nach der Besitzergreifung durch die Normannen, dem feindseligen Verhältniß der Eroberer zu den unterjochten Sachsen. Es ist dies ein glänzender Beleg für jene innere Naturnothwendigkeit, vermöge deren die äußeren und inneren Beziehungen der Völker im Style der Architektur treu und klar sich spiegeln. Die Schilderung des englisch-normannischen Styles gehört zu den trefflichsten Partieen des vorliegendes Bandes und zeigt jenes große Talent des Verfassers, die zerstreuten Thatsachen um den Mittelpunkt eines Grundgedankens zu sammeln, und aus diesem die Erklärung aller Einzelheiten wieder in natürlichem Verlaufe fließen zu lassen.

In Irland sind jene uralten Steindenkmäler, die in auffallender Weise an pelasgische Bauten Griechenland's und Etrurien's erinnern, von hohem Interesse. Die Anwendung kolossaler Steinblöcke, die runde Grundform, die durch vorgekragte Steinschichten gebildete Ueberwölbung scheinen dem keltischen Stamme ursprünglich anzugehören. Auch die Rundthürme, über deren Bedeutung so viel gefabelt worden ist, und die eine genauere Forschung als isolirt aufgeführte Glockenthürme der Klöster erkannt hat, reichen zum Theil in jene frühe Zeit der ersten christlichen Ansiedlungen hinauf. Später werden durch den Einfluß normannischer Architektur der Keilschnitt, die rechtwinklige Kirchenanlage und manche ornamentale Elemente aus England eingebürgert, doch erscheinen letztere in höchst barbarischer, an die irischen Miniaturen erinnernder Weise umgestaltet, und auch im Grundplan bezeichnet Schnaase die einschiffige Anlage des Langhauses, den geraden Chorschluß als irischen Nationalzug. Schließlich wird, was in der englischen Architektur aus irisch-keltischen Elementen sich eingebürgert hat, übersichtlich hervorgehoben. Indem der Verf. endlich zu den Bauten Skandinaviens übergeht, die vorwiegend fremdländische Einwirkung bekunden, mögen sie sich wie die dänischen an deutsche, oder wie die norwegischen an englische anschließen, und unter welchen er nur den Holzbauten Norwegens eine durchaus selbständige Bedeutung einräumt, kommt er auch auf die durch Hrn. v. Minutoli aufgestellte Hypothese von der Priorität des normannischen Styles in Norwegen und dem Einflusse desselben auf die übrige Architektur des Abendlandes. Es gereicht mir, der ich im Deutschen Kunstblatt bereits früher diese Ansicht widerlegt habe, zur Genugthuung, daß auch ein Forscher von so eindringendem und umfassendem Blick wie Schnaase sie als unbegründet zurückweist und in der Schlußbemerkung des Kapitels die Einwirkung der englisch-normannischen Architektur auf die norwegische feststellt.

So haben wir an der Hand unsres kundigen Führers das gesammte Gebiet der romanischen Architektur durchmessen und vermögen nun am besten den Werth des eingeschlagenen Weges der äußeren Anordnung des Stoffes zu schätzen. Durch das Voranstellen Deutschlands, und zwar seines deutschesten Theiles, der sächsischen Gegenden, wurde zuerst das Bild des romanischen Styles in seinen einfachsten, reinsten Umrissen uns vorgeführt. Italien bot darauf im scharfen Gegensatze den Anblick desjenigen Architekturstyles, in welchem die antiken Reminiscenzen am zähesten hafteten, der Trieb der Neugestaltung, das germanische Element am geringsten vertreten war. Frankreich stellte in der Mannigfaltigkeit seiner Schulen uns jene extrem verschiedenen Richtungen unter dem Impuls eines gesteigerten Lebensgefühles vor Augen, und England bot schließlich den Anblick einer originellen, auf der isolirten Lage des Landes gegründeten Modifikation des Styles. Dieser Gang der Betrachtung, der sich ebenso natürlich als zweckmäßig ergiebt, begünstigt die genetische Darstellung des Verfassers nicht wenig. Hier erst übersehen wir auch in ganzer Breite, wie der unendlich reiche Stoff in sorgfältiger Berücksichtigung der geistigen und materiellen Bedingungen bis in's Kleinste gegliedert und durchdacht ist. Die Bedeutung des chronologischen Elements erscheint neben dem geographischen gebührend vertreten, und gerade aus der Verbindung beider (worüber das Vorwort einige orientirende Bemerkungen vorausschickt) ist eine Darstellung hervorgegangen, die der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit jener Bauentwicklung vollkommen gerecht wird. So die Architekturgeschichte behandeln, heißt in der That den Steinen ihre eigene Geschichte ablauschen und sie selber reden machen.

Bei der Betrachtung der darstellenden Künste dieser Epoche hat der Verfasser einen anderen Weg eingeschlagen. Da hier die Einwirkung der allgemeinen Grundideen kräftiger ist, als die Einflüsse lokaler Bedingungen, so tritt das geographische Element in den Hintergrund. Das siebente Kapitel (S. 452—532) faßt demnach die Plastik und Malerei in Deutschland, Frankreich und England zusammen. Der Verfasser hat hier trefflich verstanden, durch geschickte Gruppirung der einzelnen Leistungen, durch wechselseitige Ergänzung der besonderen Kunstzweige den Geist der Epoche vollständig darzulegen. Er schildert zunächst die wirre Styllosigkeit der frühmittelalterlichen Werke, und kommt bei der Frage nach ihrer inneren Begründung auf die feinsten Vorbedingungen künstlerischen Schauens und Schaffens. Die irischen Miniaturen mit ihren räthselvollen, phantastischen Verschlingungen und ihrer absoluten Unkenntniß der plastischen Wirkung menschlicher Gestalt bilden den Ausgangspunkt und den schärfsten Beleg für die abstrakte Gedankenrichtung, von welcher die Kunst in dieser Epoche begann. Wie der Naturalismus der karolingischen Zeit diesem überwiegenden Einflusse des Schematischen wich, wie man dann in der Nachahmung byzantinischer Werke zu einem den geistigen Anschauungen entsprechenderen Style gelangte, ist anschaulich entwickelt und mit Beispielen belegt. Hieran schließen sich die namentlich in Deutschland allgemein verbreiteten Wandmalereien, über welche die Chronisten reichliche Nachrichten geben; ferner die Teppichwirkerei, als deren bedeutendstes, sicher datirtes Beispiel der bekannte Teppich von Bayeux erwähnt wird, sodann die Wandmalereien im mittleren Frankreich, namentlich die vor wenig Jahren in S. Savin entdeckten, von denen zwei Abbildungen beigegeben sind; das südliche Frankreich ist gleich dem nördlichen arm an solchen Werken. In der Skulptur sind zunächst die Elfenbeinreliefs, die Goldschmiedearbeiten, die während der ganzen romanischen Epoche außerordentlich beliebt waren, charakterisirt; sodann wird der bedeutenden Erzgußwerke gedacht, welche bereits um den Beginn des 11. Jahrhunderts durch den kunstgeübten Bischof Bernward von Hildesheim geschaffen und gleichzeitig auch an anderen Orten in Deutschland, so wie durch die Schule von Dinant in Belgien hervorgebracht wurden. Deutschland war um diese Zeit, wie in der übrigen Kultur, auch in diesem Kunstzweige den andern Ländern vorangeeilt. Die wichtigsten Werke der Plastik in Stein und in Holz finden sich ebenfalls hier, während die unter normannischem Einfluß stehenden Gegenden, Nordfrankreich und Eng-

land, einen empfindlichen Mangel an plastischem Sinne bekunden. Reichlich und mannigfaltig äußert sich derselbe dagegen im südlichen und mittleren Frankreich, von dessen bildnerischen Leistungen eine Abbildung vom Portal der Kathedrale zu Autun Zeugniß ablegt. In der Schlußbetrachtung des Kapitels führt der Verfasser noch einmal den ganzen Verlauf der Entwicklung an unseren Blicken vorüber. Indem er die Werke dieser Epoche, denen man vom Standpunkte heutiger Anschauung aus nicht gerecht zu werden vermag, im Lichte ihrer Zeit betrachtet, gewinnen dieselben einen ganz anderen Ausdruck, und selbst der phantastische Schematismus, die verschnörkelte Naturlosigkeit der irischen Miniaturen erscheinen in ihrer wahren Bedeutung als einseitigster Ausfluß jener abstrakten, allgemeinen Richtung, aus welcher im Gegensatze gegen die naturgemäße Bildungsweise antiker Kunst die neuen Stylprincipien geboren werden mußten. Gerade an diesen Punkten, wo es galt, in unscheinbaren, selbst abstoßenden Gebilden das Allgemeingültige, für die Fortentwicklung Unentbehrliche nachzuweisen, das junge Auge zu erkennen, woraus dem vertrockneten Stamme der Kunst neue lebenskräftige Triebe hervorsprossen sollten, zeigt sich Schnaase's divinatorischer Tiefblick in seiner vollen genialen Kraft.

Italien nimmt in den darstellenden Künsten dieser Epoche eine gesonderte Stellung ein, und ist demnach im achten Kapitel (S. 533—564) getrennt behandelt. Wir sehen hier das sittliche Leben in so tiefer Entartung, die Ueberreste ererbter Civilisation in so allgemeiner Auflösung, die Sinnesweise des Bürgerthums so vorwiegend auf das Aeußere, Materielle des Daseins gerichtet, daß ein geistiger Aufschwung, wie er allein den bildenden Künsten neue Impulse zu geben vermag, nirgends sich entfalten kann. Die frühesten Werke zeigen daher, wo sie nicht in einzelnen Fällen den antiken und altchristlichen Traditionen sich anschließen, die roheste Verwilderung, einen Zustand der Ungleichartigkeit, der auf den Mangel jeder inneren Schulverbindung schließen läßt. Der Verf. läßt sodann die veränderte Richtung, die gegen den Ausgang des 11. Jahrhunderts unter Gregor VII. mit einer strengen Kirchenzucht auftritt, gleichsam vor unsere Augen entstehen. Byzanz mit seiner sorgfältig conservirten Kunsttechnik und Tradition, ohnehin durch Handelsverbindungen in beständiger Berührung mit den seefahrenden Küstenstädten Italiens, und in religiöser Hinsicht noch nicht durch die schroffe Unduldsamkeit späterer Zeit mit der lateinischen Kirche im Zwiste, lenkt die Augen jener frühen Reformatoren auf sich. Wir sind bei den bedeutenden und einflußreichen Kunstunternehmungen des Abtes Desiderius von Monte Cassino zugegen, und sehen eine junge Schule byzantinischer Technik sich über Italien verbreiten. Aber nicht lange genügt die steife Zierlichkeit, die würdige Magerkeit byzantinischer Gestalten der sinnlich derben Anschauung des Volkes. Eine Reaktion tritt ein, am lebendigsten in Oberitalien, wo nordische Einflüsse in in den germanischen Bestandtheilen der Bevölkerung ein verwandtes Element trafen. Die zahlreichen rühmenden Inschriften, welche die dortigen Skulpturwerke begleiten, bekunden eine allgemein erwachte Theilnahme an künstlerischen Leistungen, und die überall hinzugefügten Namen der Meister sprechen das schon jetzt sich regende individuelle Selbstgefühl um so naiver aus, je roher noch immer diese Arbeiten sind und je tiefer sie unter den gleichzeitigen deutschen Schöpfungen stehen.

Das letzte Kapitel, das bereits früher im Deutschen Kunstblatt mitgetheilt worden ist, behandelt unter der Ueberschrift: Die byzantinische Frage, jene für die Geschichte der romanischen Kunst so wichtige Frage nach dem Verhältniß der abendländischen Kunst zu der von Byzanz. Der Verf. geht zunächst auf die äußere Verbindung des Abendlandes mit dem griechischen Reiche ein, untersucht mit sorgfältiger Prüfung der gleichzeitigen Nachrichten den Grad dieses Zusammenhanges und kommt zu dem Schlusse, daß derselbe ein äußerst geringer, vereinzelter gewesen ist. Jene besonderen Fälle, wie Otto's II. Vermählung mit der Theophanu, führt er auf ihre durchaus vorübergehende Bedeutung zurück. Ein Ueberblick über die Kunstwerke selbst zeigt zunächst in der Architektur nur sporadische Anklänge an byzantinische Muster, und zwar nur durch die Vermittlung Italiens, wie denn auch mit Recht hervorgehoben wird, daß die Anlage polygoner und runder Kuppelbauten vom Münster Karls des Großen an durch die Vorbilder italienischer Centralanlagen hinlänglich erklärt sei. Das vielleicht einzige Beispiel einer direkten Einwirkung von Byzanz, die Kirche zu Schwarzrheindorf, hätte erwähnt werden können, obwohl hier wie in allen anderen byzantinisirenden Bauten des Abendlandes die Detailausführung den Charakter einheimisch romanischen Styles trägt. Anders verhält es sich in der Plastik und Malerei, die in Italien wie in Deutschland an den Werken der Kleinkunst, der Miniaturmalerei, Mosaicirung, Elfenbeinschnitzerei, Goldschmiedearbeit und Emaillirung die saubre byzantinische Technik und Stylisirung um so leichter annahm, als hier das Bedürfniß einer feineren Behandlung fühlbarer, die Nachahmung durch manche im Wege der Schenkung oder des Handels hinübergelangte Werke ermöglicht wurde, und der Geist der byzantinischen Kunst der asketischen Richtung der Kirche zusagte. Sie vertrat also hier die für jene Epoche nothwendige äußere Regel, indem sie die Lücke der altchristlich-römischen Tradition ausfüllte. Bei der architektonischen Skulptur und den Werken von höherer Bedeutung und größerer Dimension, wo der Verf. den byzantinischen Einfluß in Abrede stellt, scheinen mir doch gewisse Anklänge mehr stylistischer als technischer Art von jenen kleineren Werken vorhanden zu sein, nur daß, wie Schnaase richtig bemerkt, mit der Architektur das eigene Formgefühl sich hob und schnell an ihr zur Selbständigkeit erstarkte.

In einer Schlußbetrachtung kommt endlich der Verf. noch einmal auf die wichtigste Leistung dieser Epoche, auf die Architektur, zurück. Hier, wo der ideelle Gehalt jener Zeit mit dem feinsten Geiste in der edelsten Sprache dargelegt ist, bescheide ich mich mit flüchtiger Hindeutung, denn es hieße der Schönheit, der Gedankenfülle der Darstellung Abbruch thun, wollte ich auch hier mit skizzirendem Griffel der inneren Lebenswärme des Gemäldes, das der Verfasser ausgeführt hat, nachtasten. Wie die mannigfach divergirenden Richtungen der einzelnen Länder mit ihren Spezialschulen in ihrer gemeinsamen Wurzel erfaßt, wie in der scheinbar willkürlichen Verschiedenheit das Walten jenes im Geiste des Christenthumes und der germanischen Völker tief begründeten Prinzips der Freiheit und Persönlichkeit nachgewiesen wird, das sich am Stoffe der antiken Tradition schöpferisch umgestaltend bethätigt, das muß zum Trefflichsten gerechnet werden, was die Darstellung der Kunstgeschichte aufzuzeigen hat.

Eine sehr schätzbare Zugabe hat der vorliegende Band in den zahlreichen, dem Text eingestreuten Holzschnittillustrationen erhalten. Obwohl ich der einzelnen an den betreffenden Stellen bereits gedacht habe, ziemt es sich doch um so mehr, schließlich noch einmal im Ganzen darauf zurückzukommen, als auch in dieser Hinsicht das Buch ein mustergültiges Beispiel aufstellt. Wir Deutschen müssen uns in Allem, was äußere Ausstattung derartiger Werke betrifft, nach einer etwas kurzen Decke strecken. Bei uns wird (wenige Ausnahmen abgerechnet) weder wie in Frankreich von Seiten des Staates durch reichliche Unterstützung solcher Unternehmungen gesorgt, noch kommen bedeutende Privatmittel wie in England denselben zu Statten. Für uns heißt es also in den meisten Fällen: mit möglichst Wenigem möglichst Viel geben. Das ist hier in seltener Weise erreicht. Die Abbildungen sind nicht allein mit großer Umsicht vom Verfasser so ausgewählt, daß alle wichtigen, bedeutsamen Eigenheiten der darzustellenden Kunstschulen anschaulich gemacht werden, sondern die Aus-

führung der Holzschnitte ist eine durchweg so charakteristische, verständnißvolle, daß wir wenig Anderes besitzen, was sich an Tüchtigkeit damit messen dürfte. Wenngleich Schnaase's Darstellungsweise neben ihrer gedankenvollen Tiefe noch den hohen Vorzug einer Klarheit und Durchsichtigkeit besitzt, welche in der Phantasie des Lesers die Kunstwerke gleichsam auf's Neue wiedergeboren werden läßt, so gewähren die Abbildungen doch der Vorstellung erwünschte Anknüpfungspunkte.

Nicht bloß wer an diesen Studien unmittelbaren Antheil nimmt, sondern Alle, denen die Erkenntniß menschlicher Entwicklung am Herzen liegt, werden mit freudigem Dankgefühl das allmälige Vorschreiten eines Buches begrüßen, das in unserer Literatur den Ehrenrang einer klassischen Leistung behaupten wird. Und wer aus den „Niederländischen Briefen" die Meisterschaft Schnaase's auch in der Behandlung der modernen Kunst, jene geistvollen Bemerkungen über die spätere niederländische Malerschule, die Landschafter, die Genremaler kennt, der wird auch von der Darstellung der neueren Kunstepochen gleich Gediegenes erwarten. Wer aber zugleich weiß, daß diese Frucht eines eben so reichen als tiefen Geistes nur in den seltenen Mußestunden, welche von Berufspflichten anderer Art übrig bleiben, gezeitigt werden kann, der wird sich veranlaßt fühlen, dem verehrten Verfasser Muße und Kraft in vollem Maaße zu wünschen, damit er ein Werk zum Ziele führe, welches nur seine Hand zu vollenden vermag.

Zeitung.

F. **Berlin.** Während der großen Pariser Ausstellung in diesem Sommer werden auch die Archäologen dort einen Congreß halten, der vom 26. August ab 6 Tage dauern soll. Es sind damit Extrafahrten nach Chartres und Noyon verbunden. Die Versammlungen werden stattfinden Rue Bonaparte 44. in Paris. Vorträge oder Vorschläge zur Diskussion müssen bis zum 14. Mai bei Herrn Caumont in Caen angemeldet werden. Alle Archäologen von Deutschland sind zur Theilnahme eingeladen.

Dem Hofmaler E. Graeb ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

* **Wien,** Ende März. Polemisches. Graf Franz Thun. Seit einiger Zeit beschäftigen sich zwei hiesige Blätter sehr mit den Artikeln, welche das Deutsche Kunstblatt über Wiener Kunstzustände in diesem Jahre viel häufiger bringt, als sonst. Insbesondere war es der Bericht über den Antheil Oesterreichs an der Pariser Kunstausstellung (bei der, nebenbei sei es bemerkt, auch der Genremaler Prof. Waldmüller mit mehreren, in jüngster Zeit vollendeten Genrebildern vertreten sein wird), der in vielen Kreisen mit ebenso großer Anerkennung aufgenommen wurde, als er ein Stein des Anstoßes in anderen gewesen zu sein scheint. Zwar haben sich in der Oeffentlichkeit keine Stimmen über jenen Bericht laut werden lassen, welche begründete Einwürfe gegen den Standpunkt oder eine Berichtigung des Thatsächlichen enthalten hätten; aber Eines der hiesigen Blätter ist mit einer Pöbelhaftigkeit gegen ihn aufgetreten, welche nur Personen und Zustände charakterisirt, eine Beantwortung aber unmöglich und überflüssig macht. So wird er in dem Abendblatte der österr. Zeitung vom 21. März in einem Artikel, welcher den „österr. Kunstverein" zu illustriren beabsichtigt, die „Schande des Vaterlandes" genannt und in Bausch und Bogen verurtheilt. Es muß traurig um einen Verein stehen, wenn seine Freunde zu solchen Mitteln greifen müssen. Eines verfehlen Aufsätze der Art gänzlich. Sie schüchtern den Schreiber dieser Zeilen nicht ein. Er wird unbekümmert um die Angriffe, welche ihm von dieser Seite kommen, seinen Weg gehen, und auf jene Berichte in Wiener Blättern, die nichts Anderes sind, als in Feuilletonform abgefaßte Geschäftsstücke zur Unterstützung und Förderung von Vereinsangelegenheiten, in diesem Organe keine weitere Rücksicht nehmen. Sie kennzeichnen eine Art Literatur, die nirgendwo so üppig wuchert, als in Wien, und dazu beigetragen hat, in anständigen Kreisen jedes Interesse für wissenschaftliche und ästhetische Kritik abzuschwächen; sie kennzeichnen eine Klasse von Schriftstellern, die weder einen Beruf oder Vorbildung zur Schriftstellerei besitzen, noch hinreichend Geist, um die Blößen ihrer Unwissenheit anständig zu bedecken. — Der Verein hat in der letzten Zeit Lehren genug bekommen, um zu erkennen, daß er sich auf einer schlüpfrigen Bahn bewegt, um einzusehen, daß sich ein solches Gebahren österreichische Künstler nicht länger werden gefallen lassen können. Was würden französische, belgische, Berliner, Düsseldorfer oder Münchener Künstler sagen, wenn man es dort wagen könnte, das zu thun, was eben in Wien geschehen ist, wo der Verein für dieses Jahr drei Nietenblätter gewählt hat, von denen nicht Eines von einem österr. Künstler gestochen ist. Ein Kunstverein muß wissen, daß die Kunst nicht trotz der Künstler, sondern durch die Künstler besteht, daß er zuerst die Interessen der Kunst des Vaterlandes im Auge haben muß, und daß er nicht bloß die vorübergehenden, sondern auch die bleibenden Zwecke der Kunst zu fördern habe. —

Freunden der Kunst dürfte es angenehm sein, zu erfahren, daß in dem Befinden des Grafen Franz Thun, der seit längerer Zeit an einem typhösen Fieber schwer erkrankt war, eine Besserung eingetreten ist, welche die baldige Genesung dieses verdienten Kunstfreundes in nahe Aussicht stellt.

⊙ **München.** Die Rückkehr König Ludwigs, welche am Sonntag den 25. März, begünstigt vom herrlichsten Wetter, stattfand, erregte bei der ganzen Bevölkerung, besonders aber der hiesigen Künstlerschaft, die freudigste Theilnahme. Seit mehreren Tagen ist im Lokale der Künstlergesellschaft eine von Genelli und Neureuther artistisch ausgestattete Adresse zur Aufnahme von Unterschriften aufgelegt, die von einer Deputation der Künstlerschaft dem Königlichen Schirmherrn übergeben werden soll. Eine hier anwesende Deputation der Stadt Köln hat bereits gestern eine Adresse an König Ludwig überreicht. (S. u.)

Am Abend des 26., des Sterbetages Beethoven's, fand im Saale des Königl. Odeums eine musikalische Feier statt, welche durch einen Prolog Dingelstedt's eingeleitet wurde und nur Beethoven'sche Tonwerke zur Aufführung brachte. Vor dem Orchester erhob sich die eherne Statue des großen Meisters, bestimmt, in wenigen Tagen nach Boston abzugehen. F. v. Miller hat wiederum in diesem Werke ein Meisterstück des Erzgusses geliefert; mit der Auffassung und Ausführung des Modells von Crawford's Hand können wir dagegen nicht ganz einverstanden sein. Bei vollkommenem Mangel an Portraitähnlichkeit, die in diesem Falle leicht zu erreichen gewesen wäre, erscheint die Haltung des Körpers gedrückt, die Draperie des langen Gewandes ängstlich berechnet, in einzelnen Theilen selbst schwerfällig. In dem ganzen Bildwerke ist dem geistigen Elemente, der freien Genialität des großen Tonsetzers zu wenig Rechnung getragen. Crawford's Modelle für das Washington-Monument, mit deren Ausführung im Erzgusse v. Miller noch fortwährend beschäftigt ist, nehmen als monumentale Werke eine höhere Stufe ein, als das Beethoven-Standbild, die neuere Arbeit desselben Künstlers.

Aus den letzten Ausstellungen des Kunstvereins ist ein männliches Portrait von Lauchert, Herzogl. Sigmaringschen Hofmaler, das von geistiger Durchdringung des Gegenstandes und großer Gewandtheit in der Technik Zeugniß giebt, hervorzuheben.

M. v. Schwind ist gegenwärtig mit dem Carton zum Sängerkrieg, für die Ausschmückung der Wartburg bestimmt, eifrig beschäftigt.

Köln, 25. März. Von hier ist eine Deputation, bestehend aus den Herren Appellationsgerichts-Sekretair Zeller, Buchhändler Michael du Mont und Kaufmann Jos. Baum, nach München abgegangen, um die Adresse zu überbringen, worin zahlreiche Bürger unserer Stadt dem Könige Ludwig von Bayern ihre freudige Theilnahme an der glücklichen Genesung von schwerer Krankheit ausdrücken. Die Adresse ist in gothischer Schrift mit farbigen Initialen von der Hand des erzbischöflichen Sekretairs Fr. X. Mennig auf Pergament geschrieben und, ihrer Bestimmung würdig, als ein kalligraphisches Meisterwerk ausgeführt. Die Randzeichnung, welche dem Text in einer Breite von etwa zwei Zoll als Einfassung dient, ist von dem Dom-Architekten Friedrich Schmidt gefertigt und stellt in überaus sauberen, mittelst Arabesken verschlungenen farbigen und goldenen Miniaturen die Wappen der namhaften Ritter und Handwerker-Zünfte der Stadt Köln, nebst dem Kölner Stadtwappen dar. Auf einer den oberen Rand entlang fliegenden Fahne liest man die Worte: „Heil dem Künstler-Fürsten!" (K. Z.)

Berichtigung.

In dem Aufsatze in Nr. 11 „Ueber Tizians s. g. irdische u. himmlische Liebe" findet sich S. 90 Sp. 1 Z. 3 v. o. irrthümlicher Weise der Ausdruck: Das Platonische Todtenroß, wofür zu lesen das Plutonische Todesroß, indem der Verf. hiermit das auf Votivtafeln vorkommende Roß meint, welches als Symbol des Abschiedes vom Leben gebraucht wird.

(Dieser Nummer ist Nr. 7 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal, Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. inkl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 15. **Donnerstag, den 12. April.** **1855.**

Morgenländischer Mythus.

Gedicht von **Em. Geibel**, illustrirt von **Albertine v. Hochstetter** und **Luise Kugler.**

Die meisten unserer Leser werden den schönen morgenländischen Mythus kennen, den Geibel gesungen hat, und der sich in seinem Juniusliedern abgedruckt findet; aber die wenigsten werden wissen, daß er dieses Märchen, wenn auch nicht nach, doch für eine Illustration gedichtet hat. Dieselbe ward von den Damen Albertine v. Hochstetter und Luise Kugler, beide als Künstlerinnen auf dem Gebiet der Aquarellmalerei geschätzt, unternommen. Das Werk, jetzt im Besitz J. K. H. der Großherzogin Auguste von Meklenburg-Schwerin hat sich eines so allgemeinen Beifalls erfreut, daß eine Vervielfachung in Farbendruck bevorsteht, und eine nähere Beschreibung desselben gerechtfertigt erscheint.

Das Gedicht ist auf 15 große Blätter, Imperialfolio, mit deutscher Fraktur geschrieben; jedes Blatt ist mit Umrahmungen und größeren oder kleineren Darstellungen geschmückt.

Auf dem ersten Blatt sieht man den Schwan und den Raben in grauer Luft dahinfliegen, und jenes Zwiegespräch halten, womit der Dichter seinen Gesang einleitet. Ueber den blauen Wassern geht trübroth der Mond auf. — Auf dem zweiten Blatte strahlt er hell oben, und zieht seinen goldenen Pfad unten im Gewässer. Seinem Strahl öffnen sich die Lilien und Lotosblumen; die Muscheln und die zackigen Korallengewächse des Wassers mischen sich mit den Gebilden der feuchten Pflanzen. Krokodile lauschen. Oben im Wolkengrau erblickt man die schöne Fee, und gekrümmt von ihr hinwegsinkend den bösen Danhasch. — Auf dem dritten Blatte erblickt man Badur und Nureddin, jedes in der Lage, wie es im Gedichte beschrieben wird; sie im langwallenden, schwarzen Haar, er blond von Locken und von schlankem Wuchs. Oben fahren die beiden Geister feindlich auseinander. Aus einer Mondscheinlandschaft taucht das Zackenschloß der Fee Maimune hervor; oben drüber schwebt schon der dunkle Danhasch mit der rosigen Badur, wie eine Wolke. Dann sehen wir das Innere des Feenpalastes. Der Demant brennt an der Decke des Saales, dessen Innerstes ein gelber, reicher Vorhang verschließt; Glanz und Schimmer bricht durch die grünberankten Wände, bronzene Schlangen winden ein Gitter längs den Marmortreppen. Dann sieht man sie schlummern, um welche sich Fee und Erdgeist vom Gebirge Saleh streiten, schlummern in den Wiegen starknerviger Blätter, umflossen vom unaussprechlichen Reiz der Jugend, ganz wie es das Gedicht beschreibt. Von oben herab fließt der Sonnenschein des Demants, und in das helle Licht hinein schwanken und ranken die farbenprächtigen Blumen, alle wie in Sehnsucht zu den schönen Schläfern sich neigend. Dann sehen wir des kundigen Gasbans Werkstätte. Um den mißgestalteten Bildner der Schönheit liegen die Werkzeuge und halbfertigen Gebilde seiner Hand umher, angeleuchtet wie er selber von der Feuersgluth der Esse. Droben am Tage blühen die Blumen. Vortrefflich ist sein Aufhorchen, sein Innehalten in der Arbeit. — Eben muß er den Fußtritt der Fee auf den Marmorgrund vernommen haben; denn sein feuergewohntes, kluges Auge richtet sich lauschend nach oben. Da steht er auf dem nächsten Blatte als Schiedsrichter zwischen der Fee und dem Erdgeist, um zu künden, wer schöner sei, der Jäger Nureddin oder die Maid vom Palmenhain des Ganges. Er hat das Erwachen der Beiden gesehen, und als hätten nun die Pflanzen, die ihnen zur Ruhestätte gedient haben, ihr innerstes Leben entwickelt, und sich zur vollen Blüthe entfaltet, so sehen wir die Schläfer jetzt im freudigsten Erstaunen erwachen, und Tausende von Blumen feiern den Moment mit, wo die schönsten Menschenblumen sich aufthun. Dann trägt die Fee bei Tagesanbruchshelle auf dem morgenrothbestrahlten Wagen den Jüngling wieder nach der Waldschlucht. Die ganze Poesie des Morgengrauens am Schilfgestade, worin das bunte Gevögel eben erwacht, ist mit großer Lieblichkeit geschildert. Und am Ufer des Ganges unter den Palmen im Königsgarten sehen wir das fröhlich klingende Leben des Tanzes der Märchen zwischen den Blättern und auf den blühenden Ranken, die Gespielinnen der reizenden Badur, schlank, wie Gazel-

len mit sammetner Haut und der Gluth im Auge. Sie aber sehen wir sitzen, träumerisch, selber ein schönes Traumbild, im lustigen Gittersale, fast sterbend in Sehnsucht. Unberührt ruht die Laute, vor ihr hängt der bunte Papagei, und blickt fragend in das Antlitz seiner jungen Herrin; ringsumher webt sich der duftige Zauber einer wundersamen Blumenpracht. Dieses Blatt allein, kann man sagen, enthält das ganze Gedicht. Nicht minder das nächste, wo ein thaufrischer Morgen am Blumengestade emporzieht und die schönen Lande und die blauen Seen beleuchtet. Nuredrin tritt aus dem Schatten der rothen angestrahlten Pinien hervor, sehnsüchtig seine Hände nach dem Traumbilde ausstreckend. Das letzte Blatt zeigt, wie der verwundete Paradiesvogel suchend die Lüfte durcheilt, während unten die geknickte Gangesrose blüht. Neben den Blättern lehnt die Leier des Dichters, welcher dieses Lied der ewigen Sehnsucht sang.

Wir haben dieser Beschreibung nur hinzuzufügen, daß der mit der Ausdrucksweise der Künstlerinnen vertraute Dichter auf's Beste verstanden hat, Bilder zu wecken, welche ohnehin in der bildnerischen Phantasie schlummerten, und daß daraus nothwendig ein Werk entstehen mußte, in welchem der Zusammenklang von Bild und Wort auf das Vollkommenste zur Erscheinung gebracht wurde.

Rangaualbum von Eberlein, Maler in Stuttgart.

Die Arbeiten des Freiherrn von Stillfried auf dem Gebiete der Geschichte des Preuß. Königshauses und dessen Sammlung von Denkmälern der Zollernschen Familie haben den Maler Eberlein, einen gebornen Nürnberger, veranlaßt, denselben Gegenstand, welchen der Freiherr rein geschichtlich behandelt, mehr von seiner malerischen Seite aufzufassen. So ist ein Rangaualbum entstanden, welches auf 25 Blättern in größtem Folio die interessantesten Gegenstände aus dem Rangau, dem Herrschaftsgebiete der Burggrafen von Nürnberg, sowohl Denkmäler verschiedener Kunstzweige, Ansichten von Orten und Gegenden, als auch Scenen aus der Geschichte und dem Volksleben, Trachten u. dgl. in kräftig skizzirten Aquarellen zur Anschauung bringt.

Das Titelblatt enthält ein vom Urheber selbst gefertigtes Gedicht, in welchem er seinen Gegenstand, ehe er ihn malt, besingt, und das, was etwa ein Gedankenhiatus zu wünschen übrig läßt, durch gefällige Randzeichnungen genügsam ersetzt.

Blatt 2. stellt sodann ein Thor mit Brandenburgischem Wappen zu Markt Erlbach und die Kirchthurmspitze dieses Ortes dar, welche statt des Hahns ein Adler schmückt, der zu einer von ihm selbst im Schnabel gehaltenen Sonne auffliegt.

Die Blätter 3—5. bringen in verschiedenen Abtheilungen das prächtige Burggrafenfenster in der Sebalduskirche zu Nürnberg, mit den Figuren der Maria und Johannes des Täufers, so wie verschiedener Mitglieder des Zollernschen Geschlechtes, durch Wappenschilder näher bezeichnet.

Blatt 6. giebt eine malerische Ansicht des Klosters Heilsbronn, das wir in seinen einzelnen historischen und kunstgeschichtlichen Denkmälern näher in dem Stillfried'schen Prachtwerke kennen lernen.

Blatt 7. umfaßt eine Menge von Einzelheiten Zollernscher Alterthümer im Rangau, wie ein Wappen an der Südseite des Kirchthurmes zu Roßtall, welches die Bairischen und Zollernschen Bilder vereint; eine Gesimskrönung desselben Thurmes; ein Zollernsches Wappen am Giebel der Mühle zu Ammendorf, der sogen. Reichspost, Einzelnheiten des Klostergebäudes zu Langenzenn u. a.

Ebenso vereint Blatt 8. in 3 Zeichnungen ein Thürmchen an der Stadtmauer zu Langenzenn; das äußere Thor zu Cadolzburg mit merkwürdigen Wappen und der auch im Kloster Heilsbronn vorkommenden Darstellung der großen Sau, bei welcher Juden die Stelle der Ferkel vertreten; endlich das südliche Thor zu Langenzenn v. J. 1557.

Blatt 9. stellt dar, wie König Friedrich Wilhelm II. die Herrschaft der Fränkischen Erblande i. J. 1793 antritt.

Blatt 10. die Anwesenheit der Königin Louise bei dem Manöver der Fränkischen Regimenter auf der Fürther Haide i. J. 1803. Die verewigte Königin hat sich auch in diesen Landstrichen ein gesegnetes Andenken erhalten, und man erzählt sich noch, wie sie die sich herandrängenden Leute, die ihre eignen Felder zertraten, ermahnt habe, doch ihre Grundbirnen zu schonen.

Auf Blatt 11. haben wir die Mühle bei Fürth, in welcher Friedrich Wilhelm III. und Königin Louise v. J. 1799—1805 zu vier verschiedenen Malen wohnten.

Das folgende Blatt bricht diese Reihe neuerer Erinnerungen mit der Darstellung einer Glasmalerei im Chore der St. Burkharduskirche zu Markt Erlbach vom Ende des 13. Jahrhunderts ab, welches in eigenthümlicher Auffassung das jüngste Gericht darstellt.

Auf Blatt 13. haben wir Trachten aus dem Rangau, namentlich die berühmte Flügelhaube der Frauen und den gewaltigen Dreimaster; auf 14. eine Ansicht der Burg zu Nürnberg; auf 15. das Schloß Cadolzburg von der Nordseite aus gesehen.

Blatt 16. gewährt einen Blick in den Rangau in der Gegend des Aischgrundes bei Ipsheim — eins der schönsten Bilder mit einem alterthümlichen Brunnen und einer Gruppe von Landleuten im Vordergrunde.

Auf Blatt 17. schauen wir durch eine Thorwölbung in die ehemalige freie Reichsstatt Windsheim, welche ein sehr kleinstädtisches Aussehen gewährt und errathen läßt, wie wohlthuend es ihr sein mußte, als i. J. 1804 ihre zweite Kindheit im Schutz der Preuß. Monarchie einen Haltepunkt fand.

Hieran schließt sich das Erbbegräbniß der Burggrafen zu Nürnberg, so wie einiger Markgrafen und Churfürsten von Brandenburg zu Kloster Heilsbronn. Sodann folgen auf einander: Eine Dorfpartie in Jobstgreuth; Ansicht der Kirche zu Roßtall und das Innere einer Bauernstube an einem Sonntagmorgen, ein Genrebildchen von großer Unmittelbarkeit der Auffassung. Man sieht, daß auch in der Anordnung das malerische Prinzip bewahrt ist. Altes und Neues, Natur und Geschichte, Kunst und Leben schließen einen bunten Reigen, vereinigen sich aber unter dem einen Gedanken, der alle diese mannigfaltigen Bilder an die Geschichte eines erlauchten Herrscherhauses knüpft, zu einem interessanten, anziehenden Ganzen.

A. v. E.

Veit Stoß, Peter Vischer und Hans Vischer.

Es ist eine aus der menschlichen Natur ganz erklärliche Erscheinung, daß, wenn Jemand durch irgend einen neu entdeckten Umstand an einer bisher als ausgemacht bestehenden Meinung zu zweifeln beginnt, und diese Zweifel mit seinem Gefühl übereinstimmen, er den betreffenden Punkt durch alle möglichen Mittel festzuhalten sich bemühen wird. Und zwar um so eifriger, je wichtiger die Sache erscheint.

So glaubte Prof. Heideloff, daß ein Entwurf zu dem Sebaldusgrab in Nürnberg, der in seinen Besitz gekommen war, von Veit Stoß herrühre, weil das darauf befindliche Zeichen, mit der Jahrzahl 1488, seiner Meinung nach unbezweifelt, das Monogramm desselben sei. Diese Entdeckung war für Herrn Heideloff so verlockend, daß sie ihn ohne Weiteres zu einer Menge Folgerungen verleitete, die in dem Gipfel endigten, daß Veit Stoß für die Werke des Peter Vischer die Modelle in Holz gefertigt und dieser sie nur gegossen habe.

Gegen diese übereilte, durch nichts unterstützte Annahme trat Herr Döbner in Meiningen (Kunstblatt Nr. 11. Jahrgang 1846) auf und widerlegte mehrere irrige Angaben Heideloffs schlagend; die Autorschaft des fraglichen Entwurfes zum Sebaldusgrab wollte er dadurch beseitigen, daß er angab, Veit Stoß habe sich erst zu Anfang des 16. Jahrh.*) in Nürnberg niedergelassen, weshalb es unwahrscheinlich sei, daß sich die Nürnberger 1488 nach Krakau, dem damaligen Wohnsitz des Veit Stoß, wegen eines Entwurfes zu dem projectirten Grabmal sollten gewendet haben; zu einer Zeit, in welcher zu Nürnberg viele bedeutende Künstler lebten und thätig waren.

Darauf lieferte Herr Dr. Nagler in Nr. 36. des Kunstblattes Jahrg. 1847 urkundlich den Beweis, daß Veit Stoß schon im Jahr 1486 eine Reise nach Nürnberg, zum Zweck eines längeren Aufenthaltes daselbst unternommen habe. In den Akten des Krakauer Rathsarchives**) befindet sich nämlich, außer anderen auf Veit Stoß bezüglichen Notizen, eine Vollmacht, die er wegen dieser Reise, zu Vertretung aller seiner Angelegenheiten während seiner Abwesenheit, für den Stadtschreiber Johann Heydecke daselbst ausstellte. Diese awsfart kegin nerenberg, heißt es darin, unternahm er in zeynen notlichen geschefften. Diese Geschäfte bestanden nun nach Herrn Dr. Naglers Schlußfolgerung in der Herstellung des Sebaldusgrabes. Denn daß man in Nürnberg schon um jene Zeit an ein solches Werk gedacht, beweise ja eben der von Veit Stoß gefertigte Entwurf.

Da nun Veit Stoß von 1495 an nicht mehr in den Krakauer Akten erscheint, so ist er wahrscheinlich in diesem Jahre nach Nürnberg übersiedelt. Das paßt aber ganz gut; denn um diese Zeit wurden die Denkmale für den Erzbischoff Ernst von Magdeburg (1497) und die ehernen Denkmale der Grafen von Henneberg (das eine freilich schon in den 1480ger Jahren) von Peter Vischer gegossen. Die Anfertigung der Modelle dazu waren also wahrscheinlich die Veranlassung der zweiten Reise, resp. Uebersiedelung Veit Stoß's nach Nürnberg. Wäre nur irgend eine positive Nachricht zu Unterstützung dieser Logik vorhanden, so möchte sie immerhin als etwas gelten. Ohne allen weiteren Grund könnte man aber eben so gut behaupten, Veit Stoß sei deswegen nach Nürnberg gegangen, um Dürer das Kupferstechen zu lehren, da ihm auch Kupferstiche zugeschrieben werden!***)

Meiner Meinung nach reducirt sich die ganze Beweisführung auf die einfache (auf unerwiesener Annahme beruhende) Schlußfolgerung: Weil das Zeichen auf einem Entwurf zum Sebaldusgrab das Monogramm des Veit Stoß ist, so hat dieser Entwurf und Modelle für Peter Vischer gemacht, und dieser ist also ein bloßer Rothgießer gewesen.

Wenn die beiden Zeichen, wie sie in dem Dr. Naglerschen Aufsatz angegeben, richtig sind, woran deshalb kein Zweifel sein kann, da auch Herr Döbner das eine 14‡88 und Herr von Quast das andere ⸸ in einem Beitrag zu dieser Differenz†) als richtig gelten läßt; so möchte nicht leicht jemand außer Herrn Heideloff und Herrn Dr. Nagler eine unwiderlegliche Aehnlichkeit zwischen beiden, und den Unterschied nur in einer flüchtigeren Zeichnung des einen von 1488 finden; ich meines Theils sehe keine größere Aehnlichkeit als zwischen einer Kirche und einem Bauernhause, beides sind Gebäude. Kennte man andere Zeichnungen von Veit Stoß, deren Echtheit nicht bezweifelt werden könnte, und trügen diese dasselbe Monogramm wie der Entwurf zum Sebaldusgrab, dann würde der Schluß schon richtiger sein, aber auch dann noch nicht die Fertigung der Modelle für Peter Vischer einschließen. Bis jetzt könnte man mit gleichem Fug und Recht sagen, daß Vischer dem Veit Stoß die Entwürfe und Modelle zu seinen Arbeiten gemacht habe, und daß letzterer deshalb in notlichen geschefften sich nach Nürnberg begeben und später übergesiedelt habe, um die Nürnberger Künstler gleich bei der Hand zu haben.

Berücksichtigt man die Inschriften an den zahlreichen Werken Peter Vischer's, die Herr Dr. Nagler in seinem Künstlerlexikon selbst anführt: Peter Vischer, Burger in Nürnberg machet dieses Werk mit seinen Sönen, ward vollbracht im Jahr 1519 am Sebaldusgrab; Gemacht zu Nürnberg von mir Peter Vischer, rotgießer ꝛc. an dem Grabmal des Erzbischoff Ernst im Dom zu Magdeburg; Opus Petri Fischer an dem Denkmal Friedrich des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg, Petr. Vish. faciebat etc. etc. Nimmt man dazu, daß durch Tradition die Nachricht, daß Peter Vischer die Werke selbst gemacht, d. h. erfunden und modellirt habe, von ihm bis auf unsre Tage sich stetig erhalten hat; bedenkt man, daß Peter Vischer es kaum wagen konnte, seine Porträtfigur an dem Sebaldusgrabe anzubringen, wenn er nicht der Künstler des Werkes war; nimmt man zu alledem noch den Vertrag, den man mit Peter Vischer über Anfertigung des Denkmals für den Kurfürst Johann Cicero im Dome zu Berlin abschloß, ohne daß darin eines anderen gedacht wäre, nach dessen Entwurf oder Modell er dasselbe machen solle, welcher Vertrag sich, nach Herrn Naglers eigner Angabe, noch in dem Königl. Preußischen Staatsarchiv befindet: so weiß ich nicht, wie viel Naivität dazu gehört, um, ohne authentische Nachrichten, auf eine bloße Vermuthung hin, das alles mit einem Male wegzuleugnen. Was wollen aber ferner die Herren Heideloff und Nagler gegen die Neudörffersche gleichzeitige Aussage*), unter dem Artikel von Herrmann Vischer, dem Sohne Peter Vischers, vorbringen? „Dieser Herrmann ist jezt berührten Peters Vischers Sohn, und mit Gießen, Reißen, Meßwerken und Conterfayen, **wie der Vater fast kunstlich gewesen.**" Aber auch dieser wird von Neudörffer Rotschmid genannt. Wie vereinigt sich endlich dasjenige mit der Heideloff-Naglerschen Annahme, was Neudörffer unter Sebastian Lindenschmidt sagt: „Daß dieser und Vischer der ältere Rothschmied, auch der vorgemelde Adam Krafft, Steinmetz, gleich mit einander aufgewachsen und wie Brüder gewesen seyn, sind auch alle Feyertag in ihrem Alter zusammen gegangen, sich nicht anderst, als wären sie Lehrjungen mit einander geübet, welche Uebung und Ausreissung noch zu weissen ist."

Aber er nennt sich ja selbst nur Rothgießer, er verzichtet ja durch diese Bezeichnung selbst auf alle weitere Künstlerehre! Hätte Vischer vermuthen können, daß man nach viertehalbhundert Jahren, oder früher, was anders dabei denken könnte, so würde er das Rothgießer freilich weggelassen haben, wie er es bei den lateinischen Ausschriften ohnedieß nicht auszudrücken unternahm; oder er würde vielleicht, wie Sesselmeier in der von Herrn Nagler mitgetheilten Quittung über Arbeit an den Jnsprucker Figuren nicht blos: gemacht durch mich Peter Vischer, sondern noch: visirt, geschnitten, formirt, gegossen und ausbereit und allander dazu gefügt haben. Warum gießt denn dieser Künstler seine Werke selbst, die er zeichnet, formirt und ausbereit't (ciselirt). Würde das nun weniger mehr sein, wenn er, wie Vischer, auf seine Werke gesetzt hätte: gemacht von mir. Das rotgießer bedeutet in jenen

*) Nach Doppelmayr: Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern ꝛc.

**) Diese Nachrichten sind dem Buchhändler Herrn Grabowski zu verdanken, wie Herr Dr. Nagler angiebt.

***) Bartsch, Peintre-Graveur VI. p. 66.

†) Kunstblatt Nr. 50. Jahrg. 1847.

*) Johann Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten ꝛc. Nürnberg, 1828. Campesche Officin.

Zeiten der Zünfte nichts weiter, als Verfertiger von gegossenen Arbeiten, gegenüber von Arbeiten in Marmor oder Holz &c. Adam Krafft wird von Neudörffer auch nur Steinmetz genannt. Niemandem wird es aber einfallen, diesen deshalb für einen bloßen Steinmetz in jetziger Bedeutung des Wortes zu halten. Und wenn nachgewiesen würde, daß in Peter Vischers Werkstatt Bügeleisen und ähnliche Waare gegossen worden wäre, so könnte man eben so wenig daraus den Schluß ziehen, daß er ein bloßer Rothgießer in dem Sinn unsrer Zeit gewesen sei, als man Lucas Cranach d. ä. für einen Anstreicher, Tüncher, erklären wird, weil er übernahm, Gartenmauern, Hausfluren, Fenster, Thüren &c. anzustreichen. Das Malen war damals ebenfalls nichts mehr, wie ein Handwerk, und wird beständig so genannt.

Entgegen dem bisher Gesagten eignet Herr von Quast (Kunstbl. Nr. 50 Jahrg. 1847.) dem Peter Vischer das Grabmonument des Cardinal Friedrich, Sohn des König Casimir, in der Cathedrale zu Krakau, zu, und zwar als eins der schönsten Werke, die aus der berühmten Vischerschen Werkstatt hervorgegangen sein möchten. Als Grund für diese Annahme dienen ihm mehrere kleine Engelsfiguren mit Instrumenten, wie sie auf andern Vischerschen Werken gleich vorkommen. Eine Bezeichnung hat das Monument nicht. Dies veranlaßt den Verfasser, in Beziehung auf die Heideloffschen und Dr. Naglerschen Annahmen, zu der Schlußbemerkung: „Also gab Nürnberg durch ein ausgezeichnetes, wenn auch dem Umfange nach nicht gerade in die Augen fallendes Monument einen Theil der Schuld zurück, welche es von Krakau durch Uebersiedlung des ausgezeichnetsten Künstlers der polnischen Königsstadt übernommen hatte. Ob letzterer einen Antheil an diesem Kunstwerk genommen, lasse ich dahin gestellt sein, doch ist dieses, nach dem neu gewonnenen Resultate über sein Verhältniß zu Peter Vischer nicht eben unwahrscheinlich."

Was ist das für ein neu gewonnenes Resultat? Stimmt Herr von Quast damit der durch Nichts erwiesenen Heideloff-Naglerschen Behauptung bei? Ich glaube, derselbe habe durch seinen Aufsatz nichts weiter sagen wollen, als daß Peter Vischer und Veit Stoß wahrscheinlich in einem freundlichen Verhältniß zu einander gestanden haben.

Diese Angelegenheit ist nicht so unbedeutend, als daß man sie nur leichthin abfertige. Ueberall, wo Peter Vischer's gedacht wird, vernimmt man schon die wichtige neue Entdeckung und bald wird es als bekannt vorausgesetzt werden, weil es etwas ganz Neues und Apartes ist.*) Es handelt sich aber um das Ehrengedächtniß eines unsrer bedeutendsten Künstler, das man nicht so stillschweigend darf vernichten lassen.

Das alles habe ich nur gesagt, um den Stand dieser Angelegenheit anzugeben und um für die folgenden Mittheilungen einen Anhalt zu gewinnen.

In den von Goetheschen Sammlungen zu Weimar befindet sich eine sehr interessante Zeichnung mit folgender allegorischer Darstellung auf Luthers Reformation: Aus einem Thor im Grunde, zwischen Wolken, tritt Christus mit der Siegesfahne in der Hand; rechts davon, nach vorn, steht Luther mit einem über dem Rücken hängenden Schild, auf dessen Rande steht: Scutum fidei (Glaubensschild). Derselbe faßt mit der Linken die Rechte einer an beiden Händen gefesselten Frau, Conscientia (das Gewissen), und deutet ihr mit der ausgestreckten Rechten auf den erscheinenden Christus, während er das Gesicht nach ihr zurückwendet. Zwischen beiden steht ein Knabe, Juventus (Jugend), der beide Händchen nach Luther emporstreckt. Hinter der Frau steht ein Mann mit Dreschflegel über der Schulter, Plebes (das niedere Volk). Ganz rechts, etwas zurück sieht man einen brennenden Palast, Sedes apostolica romana (der römische Apostolische Sitz), aus welchem drei weibliche Figuren fliehen, Superbia, Luxuria, Avaritia (Uebermuth, Ueppigkeit, Habsucht); vor demselben liegt der geharnischte Pabst, dem die Tiara vom Kopf gefallen ist, rücklings über einer vierten weiblichen Figur, Confessio (Glaubensbekenntniß). Auf der andern Seite, links von Christus, sieht man eine Gruppe von drei Frauen, Fides, Charitas, Spes (Glaube, Liebe, Hoffnung), wovon die erstere auf eine andere Gruppe, ganz links vorn, deutet, auf eine männliche, auf antikem Sessel sitzende Figur in Goldharnisch, das Schwert in den Schooß gelehnt, mit der Linken die Weltkugel auf den Schenkel haltend, Justitia (Gerechtigkeit). Eine weibliche Figur hält derselben eine Binde über die Augen und neigt den Kopf zum Fragen an ihr Ohr. Diese Gruppe befindet sich vor einem thurmähnlichen Gebäude, dessen hohes Portal von zwei korinthischen Säulen eingefaßt ist, die einen schmalen Fries tragen, worauf die Inschrift steht: Petr. Vish. facieb. und das Zeichen †. In der Mitte ganz vorn steht die Jahrzahl MDXXIIII. und darunter ein anderes Monogramm, das aus B und P. so zusammengesetzt ist, daß der verlängerte Schenkel des B mit der untern Hälfte desselben das P. bildet.

Das Ganze ist mit fester Hand, mit sicherm Verständniß in kräftigem Umriß mit der Feder gezeichnet, angetuscht und leicht colorirt. Ausdruck, Charaktere sind deutlich, die Gestalten schön und anmuthig in Bewegung. Die Anordnung ist ebenfalls gut und klar. Sämmtliche Figuren, außer der sitzenden Gerechtigkeit, dem Papste, so wie der Figur Christi, sind unbekleidet. Die angegebenen lateinischen Bezeichnungen stehen über jeder Figur.

Ist das nun eine Originalzeichnung von Peter Vischer, wie die Inschrift auf dem Gebäude angiebt, und ist das beigefügte Zeichen das Monogramm desselben, und was bedeutet das andere Zeichen unter der Jahrzahl?

Weder im Styl der Zeichnung, noch in dem ganzen Eindruck derselben wird man etwas finden, was einen Zweifel an der Zeit der Entstehung und an der Originalität erregte, noch etwas, das der Auffassungsweise Peter Vischers widerspräche. Die Inschrift und Ueberschriften sind gleichzeitig mit derselben Tusche gezeichnet, wie die übrigen Umrisse des Ganzen; die Zeichnung ist in dem ursprünglichen Zustande, wohl erhalten, so daß man nirgends die leiseste Spur einer Retouche bemerkt.

Niemand wird nun zweifeln, daß das faciebat hier mit dem gemacht durch mich und Opus P. Vischer völlig gleichbedeutend sei. Kann das aber hier bei einer Zeichnung etwas anders heißen als gezeichnet, wie es auf einem Bilde gemalt, auf Holz- und Kupferstichen geschnitten und gestochen bedeutet?

Aber das Zeichen!! Man betrachte die drei Zeichen neben einander 14 † 88. ♁. †, wovon sich das erste auf dem Entwurf des Sebaldusgrabes befindet, das zweite auf den Werken von Veit Stoß, und auch auf Kupferstichen, die ihm zugeschrieben werden*), das dritte endlich auf der eben beschriebenen Zeichnung. Wird es dabei wohl jemandem einfallen, zwischen dem ersten und zweiten eine größere Aehnlichkeit zu finden, als zwischen dem ersten und dritten? ich glaube nicht. Bei dem dritten fehlt nichts als der von dem aufstehenden, durch den Hauptschenkel gehende horizontale Strich, und es ist umgekehrt, was aber bei dem von Veit Stoß auch der Fall ist.

Wenn man aber diese größere Aehnlichkeit des dritten mit dem ersten Zeichen zugiebt, liegt es dann nicht viel näher, den Entwurf

*) Kugler's kritische Anmerkungen über P. Vischer und sein angebliches Verhältniß zu V. Stoß in seinen Aufsätzen, welche die Bronzen zu Römhild und in der Domkirche zu Berlin behandeln (D. Kunstbl. 1851 Nr. 41 u. 46, Kl. Schriften II. S. 648 u. 659), scheint d. geehrte Verf. übersehen zu haben. D. Red.

*) S. Bartsch l. c.

zu dem Sebaldusgrab dem Peter Vischer selbst zuzuschreiben? Ich sollte meinen, das wäre ganz wahrscheinlich.

Nicht in Beziehung auf den Entwurf zum Sebaldusgrab, sondern auf die eben beschriebene Zeichnung könnte die Nachricht über Peter Vischer den jüngeren bei Neudörffer auf die Meinung bringen, daß sie von diesem herrühre. Er sagt nämlich: Dieser Peter Vischer, gemelden Vischers Sohn, hat seine Lust in Historien und Poeten zu lesen, darauß er denn mit Hülf Pongratzen Schwenders, viel schöne Poeterey aufriß und mit Färblein auffetzet. Dann aber bliebe dieses Zeichen immer noch ein Vischersches.

Was bedeutet aber dann das andere Zeichen aus B und P zusammengesetzt, welches sich unter der Jahrzahl befindet? Antwort: ich weiß es nicht! Wäre ich befangener und läge mir nicht daran, die Sache ins Klare zu bringen, anstatt meine Meinung à tout prix geltend zu machen, so würde ich antworten: Ein früherer Besitzer, der diese Zeichnung Goethe schenkte, hat auf die Rückseite geschrieben: Wartenberg, den 16. Juni 1818. Blurland dargebracht dem Edlen Goethe 18. August 1818.*) Möglich ist es, daß dieser seine Namenschiffre auf die Zeichnung gesetzt hat. Dagegen spricht aber die Gleichheit der Farbe mit den anderen Ueberschriften. Wenn dieses Zeichen etwas flüchtiger wäre, so könnte man es wohl für die Namenschiffre des Pankratz Schwender nehmen, unter dessen Beirath Peter Vischer seine Zeichnungen fertigte, wie eben nach Neudörffer angeführt werden.

Ob jemand auf dieses unerklärte Zeichen neue Zweifel aufthürmen werde und ob man jetzt noch der Heideloff-Naglerschen Meinung beipflichten wolle, muß ich Jedermanns eigner Ueberzeugung anheim geben und füge nur noch eine andere Urkunde bei, welche einen der Söhne Vischers, Hans Vischer, betrifft, und welche geeignet ist, das bisher Gesagte zu unterstützen. Es ist dies eine Quittung über Empfang von Unkosten und eines Geschenkes bei Gelegenheit des Transportes und der Aufstellung des ehernen Denkmales für den Kurfürsten Johann I., den Beständigen, in der Schloßkirche zu Wittenberg, im Jahre 1534. Sie lautet:

„Ich Hanns vischer Rottgiser borger zu Nurmberg pekenn das mich meines genedichen Heren seiner c. f. g. (kurfürstlichen Gnaden) kamerschreiber (Kammerschreiber) von begen (wegen) f. g. hatt geben 18 fl. for das Reinziechen vnd zerinh (Zehrung) vnd dringgellt (Trinkgeld) das ich f. c. f. g. das epedafie (Epitaphium) oder seiner genaden begrebnus **gemach hab vnd zu wittenberg gesetz hab** Das ich zu danck ann hab genomen Darum ich im (ihm) quitt ledig vnd los sag Das ich dann bezeng mit meiner eigen Hanntschrift vnd ist gescheen jm jar 1534 am 7. augustus.

von mir meister Hanns
vischer Rottgiser burger
zu Nurmberg.

In Beziehung auf die Ausdrucksweise herrscht darin völlige Gleichheit: das ich f. c. f. g. das epedafie oder seiner genaden begrebnus gemacht hab, bis auf die Unterschrift: Hanns vischer Rottgieser burger zu Nurmberg. Auf dem Denkmal selbst befinden sich nur die Anfangsbuchstaben H. V., die man gewöhnlich Herrmann Vischer gelesen hat, wie Schadow in seinen Wittenbergischen Denkmälern, Nagler und auch ich nach diesen, in meiner Schrift über Cranach.

Ueber die Anfertigung dieses Epitaphiums habe ich in dem Großherzogl. und Herzogl. Gesammtarchiv zu Weimar noch viele Notizen gefunden, aber nirgends ist darin erwähnt, daß Vischer dazu einen Entwurf erhalten oder daß eines Künstlers gedacht wäre, der das Modell besorgt habe. Und doch ist dies bei Medaillen und Münzen der Fall, wozu Cranach die Zeichnungen lieferte und die Arbeit danach erst billigen mußte, bevor sie geprägt wurden, wie in meiner Schrift über Cranach I. 62 nachgewiesen ist.

Nach dem, was bis jetzt zu Gunsten Veit Stoß's in Beziehung auf die in Frage stehenden Entwürfe und Modelle für Peter Vischer vorliegt, glaube ich noch keinen Grund zu haben, mir, wie Herr Dr. Nagler, den Rückzug zu decken, was er, wohl im Gefühl der Schwäche der ganzen Argumentation, mit den Worten thut: Peter Vischer möge es uns verzeihen, wenn wir ihm mit Heideloff zu nahe treten sollten. Peter Vischer mag das nun halten, wie er will, wir aber dürfen nicht stillschweigend und ohne bündige Beweise uns etwas aufbinden lassen, wenn wir eine andere Ueberzeugung haben.

Weimar. **Chr. Schuchardt.**

*) Eine andere Aufschrift auf der Rückseite lautet: Gedenke des Freundes. Wittenberg 1613. Gothart Staverinus.

Kunstliteratur.

Bericht der Beurtheilungs-Commission bei der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu München 1854. 12tes Heft. Referat des XII. Ausschusses über Leistungen der bildenden Künste, verfaßt von Ph. Foltz, Prof. a. d. K. Akademie der b. Künste in München. Verlag von G. Franz, München.

Mit besonderem Danke muß es anerkannt werden, daß die Berichte der Beurtheilungs-Commissionen jede einzelne Gruppe der vorjährigen deutschen Industrie-Ausstellung zu München, nach denen die Auszeichnungen der einzelnen Aussteller festgesetzt wurden, auf besondere Veranlassung und unter der Redaktion des Ministerialraths von Hermann gegenwärtig zur allgemeinen Oeffentlichkeit gelangt sind. Jeder, der für die Fortschritte der Industrie unseres Vaterlandes einiges Interesse hegt, kann sich nun in allen Fächern des Gewerbes auf leichte Weise orientiren, besonders aber wird den ausübenden Handwerkern selbst ein sicheres Mittel in die Hand gegeben, die Stärken und Schwächen ihres eigenen Wirkens zu erkennen. Von besonderem Vortheile erscheint es, daß die Herausgabe der Berichte in einzelnen, nach den Gruppen gesonderten Heften stattfindet und so selbst der unbemittelte Handwerksmann in den Stand gesetzt wird, seine Kenntnisse und seinen Gesichtskreis zu erweitern.

In dem 12ten Hefte, das so eben die Presse verließ, erhalten wir den Bericht über die Leistungen der bildenden Künste, mit großer Sorgfalt und anerkennenswerther Schärfe des Ausdruckes von Prof. Ph. Foltz abgefaßt. Eine allgemeine Einleitung weist darauf hin, wie in dem Leben aller Völker und Zeiten das Bedürfniß, das Schöne mit dem Nothwendigen zu vermählen, sich geltend gemacht und so in den verschiedensten Epochen einen Parallelismus der Kunst- und Industrie-Thätigkeit hervorgerufen habe.

„In den letzten hundert Jahren, heißt es, haben die Gewerbe allerdings sich mehr in der Richtung des Nothwendigen und Nützlichen durch tausendfältige Anwendung der Chemie und Mechanik entwickelt; aber das Land, welches auf diesem Wege doch zugleich am meisten das Element der Kunst auch in den Gewerbsarbeiten walten ließ, Frankreich, hat gerade dadurch in allen Zweigen der Fabrikation, welche der Einwirkung der Kunst bedurften, ein Uebergewicht erlangt, das alle übrigen Länder in Sachen des Geschmackes von ihm abhängig macht. Die Achtung, in der seine Künstler standen, der praktische Schutz, den seine Regierung den Musterzeichnern angedeihen ließ, und die für Künstler und Fabrikanten bequeme Art und Weise seiner Ausübung, hat unser Nachbarland in dieser Beziehung über uns erhoben und Deutschland hat seit Ludwig XIV. Zeiten den dort im Gewerbfach allgemeiner entwickelten Kunstsinn und Geschmack jährlich mit Millionen bezahlt.

Deutschland hat viele Jahrzehnte hindurch fast nichts gethan, die Einführung des Kunstelementes in die Gewerbe anzuregen. Ja, die Kunst selbst erschien vor 30 bis 40 Jahren wie gefesselt, in die engsten Grenzen verwiesen, von den Künstlern selbst herabgezogen, gering geschätzt, eine armselige Nachbeterin, ohne alle Selbständigkeit. Da reichte ihr ein deutscher Fürst die Hand. König Ludwig von Bayern, begeistert für die Vergangenheit und genährt an den Brüsten des Alterthums, befreite die Gefesselte und erweckte dieselbe zu neuem Leben. Er fühlte, daß die Kunst den Menschen erhebe, veredle und erkannte vollständig den hohen Werth derselben; er faßte die Pläne zu seinen herrlichen Schöpfungen und berief deutsche Meister, die ihm dieselben ausführten, er schuf eine deutsche Kunst. Von ihm selbst gehegt und gepflegt, entfaltete sie sich schnell und ver-

breitete sich fruchtbringend bald über alle deutschen Länder, und Bayerns Maximilian II. trägt, wie die Ausstellung selbst beweist, Sorge, daß sie sich immer mehr mit dem Leben verbinde, und daß sich die Blüthenkrone des herrlichen Baumes immer größer, reicher und allgemeiner entfalte. So sahen wir sie jetzt in München auf der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung und der benachbarten Kunstausstellung in Formen und Farben der Welt Zeugniß geben, daß sich das Schöne mit unzerstörbarer Kraft zu erheben vermöge, wenn die Ermunterung der Fürsten und der Schutz des Staates dem Schaffen der Künstler zu Theil wird.

Die Kunst hat in unserm Vaterlande sowohl in selbständigen Werken, als bei Lösung monumentaler Aufgaben in einer Richtung gerungen, in welcher große Resultate hervorgebracht wurden, und die, mit Liebe und Treue verfolgt, die Achtung und Anerkennung der Einsichtsvollsten und Besten der civilisirten Welt für alle Zeiten sichert. Sie strebt, die Wahrheit der Idee darzustellen, das heißt zur äußern Erscheinung zu bringen, und bemüht sich, dieselben mit allen Mitteln der Technik zu unterstützen. Sie hat zuerst die Tiefe des gewählten Gegenstandes zu ergründen, sodann durchzubilden versucht, und alle Handfertigkeit als Mittel betrachtet, die Wahrheit und Schönheit der Idee zur klaren Anschauung zu bringen. Sie hat geglaubt, daß Form und Farbe nur Mittel seien, dem zu Grunde liegenden Gedanken die zusagende Kraft oder Anmuth zu verleihen, sie war überzeugt, daß alles Bilden der Kunst organisch sich entfalte, und alle Kunstfertigkeit ein dem Zweck entsprechendes Maaß beherrsche; sie fand, daß alle Theile eines Kunstwerkes in ebenmäßiger und doch verschiedenartiger Gliederung stehen und sich zu einem schönen Ganzen verbinden müssen; sie hat es verschmäht, das Mittel zur Hauptsache zu machen und den leeren Schein für die Wahrheit hinzustellen; sie hat nicht um augenblicklichen Beifall gebuhlt, und sich nicht beirren lassen durch das Geschrei Halbgebildeter, die von Aeußerlichkeiten berauscht, dem Götzen den Tribut der Bewunderung brachten und den Gott vergaßen. Auch der zur Beurtheilung der Arbeiten der bildenden Künste in der Ausstellung aufgestellte Commissions-Ausschuß hat nach den hier ausgesprochenen Grundsätzen die Ausstellung auffassen zu müssen geglaubt, er hat, frei von allen äußeren Einflüssen, über die ihm zugewiesenen Gegenstände seine Meinung abgegeben und sich durch nichts bestimmen lassen, was außer der Sache lag." —

Der Bericht selbst zerfällt in zwei besondere Abtheilungen. I. Bildwerke: a. Original-Sculpturen in verschiedenem Material; b. Sculpturen als Nachbildungen von Originalen in allem Material; c. Thonbildnerei und Glaswaaren. II. Zeichnungen, Malereien und deren Vervielfältigung. Nach den Nummern des Catalogs sind die hervorragendsten Leistungen der einzelnen Abtheilungen angeführt und kurz charakterisirt, die Mängel und Vorzüge mit unpartheiischer Schärfe hervorgehoben. Vorangeschickt ist jeder Unterabtheilung ein allgemeiner Ueberblick der zu besprechenden Gegenstände und eine Feststellung des Standpunktes, den das betreffende Fach in der Culturgeschichte der Gegenwart einnimmt. Schließlich folgt ein Verzeichniß der verliehenen Auszeichnungen und eine Tabelle der geographischen Vertheilung der Aussteller und der ihnen zu Theil gewordenen Anerkennungen. Möge diesem, wie den vorhergehenden Heften eine recht allgemeine Verbreitung zu Theil werden, dann ernten sicherlich die Herren Verfasser den besten Lohn für die sorgfältige Bemühung und den dauernden Fleiß, die sie der Sache widmeten in der wohlthätigen Wirkung, die im regen Fortschritt unserer deutschen Kunst- und Industrie-Thätigkeit sich geltend machen wird.

O. v. Schoen.

Der Krystallpalast zu Sydenham und dessen Kunstsammlungen in geschichtlicher Uebersicht von Prof. Dr. E. Guhl. Broch. 6 Sgr. — Berlin, J. Guttentag. — Ein im wissenschaftlichen Verein zu Berlin gehaltener Vortrag, der eine gedrängte Beschreibung des großen Palastes giebt, welcher in seiner Form und seinem Bau der Sohn des Industriepalastes von 1851, in seinem Zweck und seiner Bedeutung aber der später eingetroffene Vater desselben genannt werden kann. Denn er giebt die Auflösung zu dem Räthsel, macht die Entwickelungsstadien anschaulich, bringt die Ursachen und den weltkultur- und kunstgeschichtlichen Verlauf zur Offenbarung. Indem er sich als anschaulicher Kosmos von Allem, was dagewesen und was davon lebendig geblieben ist, darstellt, zeigt sich dieser Palast von Sydenham als der geistige Vater, als der höhere Erzeuger aller Industrie- und Kunstpaläste, die nun die Reihe herum überall nacheinander auftauchen. Neu ist außer der großartigen Vollständigkeit und der Weitumfassung dieser Sammlung von Sammlungen die Verwirklichung der oft von Kugler ausgesprochenen Idee eines architektonischen Museums, eines architektonischen Bilderbuchs aus Stein. Denn die Entwickelungsgeschichte der Kunst ist in zehn großen Höfen veranschaulicht, von denen ein jeder nicht allein die bildende Kunst von Aegypten, Assyrien, Griechenland, Rom, Pompeji, Byzanz, der romanischen, germanischen und modernen Zeit in den ausgezeichnetsten Mustern enthält, sondern auch die architektonischen Denkmäler in Nachbildungen vor Augen führt. Durch alle diese zehn Höfe geleitet nun der Verf. den Leser, welcher auf diese Weise eine klare Uebersicht über den Entwickelungsgang der Geschichte der bildenden Künste und der Baukunst bekommt. Als ein sehr nützlicher Anhang ist zu dem ansprechend geschriebenen Vortrag noch eine Fülle von Anmerkungen gegeben worden, welche für Den, der weitere Belehrung sucht und tiefer eindringen will, die nöthigen Nachweise geben. Sehr richtig ist in diesen Zusätzen die Bemerkung des Verf., welche zu wiederholen wir nicht unterlassen können, daß es nämlich sehr auffällig ist, daß England nicht einmal dafür gesorgt hat, daß seine Indien im Palaste zu Sydenham künstlerisch vertreten sind.

Von dem Leben und den vorzüglichsten Werken des berühmten Meisters Albrecht Dürer von Nürnberg. Fol. Basel. Geh. ½ Thlr. — Leipzig, Weigel.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Der Heiland am Kreuze. Zwei Passionsblätter, gez. von J. Schnorr von Carolsfeld, in Holz geschn. von A. Gaber. 2½ Sgr. 3 Thlr. pro 100 Exempl. — Dresden, Gabersche Anstalt. — Diese beiden Blätter, deren Erlös den Armen Schlesiens und des sächsischen Erzgebirges zu Gute kommen soll, zeigen, von bewährten Händen schön und kräftig durchgeführt, den Heiland einmal am Kreuze, betrauert von Maria und Johannes, und zum andermal auf einer Wolke, umgeben von den Marterwerkzeugen und vier Engeln mit den Evangelien in den Händen. Wir machen darauf aufmerksam, daß durch diese zu so geringem Preise gebotene Blätter auch in die Zimmer der Unbemittelten in Dorf und Stadt ein ansprechender und frommer Schmuck gelangen kann. Gutsherrschaften z. B. sollten dergleichen vertheilen.

II. Größere Werke.

Ausgeführte städtische Wohngebäude in Berlin. 1. Lief. 4 Folio-Tafeln in Kupferstich mit Text. Berlin und Potsdam. Verl. von F. Riegel. 1855. Pr. 1⅓ Thlr. — Mit diesem Unternehmen hat die im Gebiete des architektonischen Verlags rühmlichst bekannte Verlagshandlung eine Sammlung begonnen, die für die Entwicklung der Privatbaukunst von wesentlichem Nutzen werden muß, zumal da der Grundsatz, nur wirklich ausgeführte Bauwerke mitzutheilen, dabei leitend ist. Das erste Blatt bringt die Façade des in der Wilhelmsstraße belegenen Palais des Prinzen Friedrich von Preußen, 1816 von Schinkel erfunden, 1852 vom Baumeister Hahnemann restaurirt. Das Gebäude macht ebensowohl wegen der ungemein glücklichen Gesammtverhältnisse, als auch der ansprechenden stattlichen Gliederung und bei aller Mäßigung kräftigen Dekoration einen würdigen Eindruck. Die zweite Tafel giebt Grundrisse und Façade, die dritte Details und ein Profil vom Wohnhause des Banquiers Nordmann unter den Linden, welches, neuerdings von Hahnemann umgebaut, den ausgezeichnetsten Privathäusern jener Stadtgegend zugezählt werden muß. Wünschenswerth wäre es gewesen, wenn auf den Grundrissen die einzelnen Gemächer ihrer Bestimmung gemäß bezeichnet worden wären. Die reichen Details, die prächtigen Friese und die vorzügliche Ausführung verleihen diesem Hause einen hohen künstlerischen Werth. Das vierte Blatt zeigt die Façade und Details von dem nach Stüler's Entwürfen in den Jahren 1838—39 durch Hahnemann errichteten Wohnhause dieses Baumeisters in der Friedrichsstraße. Es ist durch Größe, stattliche Anlage und überaus musterhafte Durchführung vortheilhaft ausgezeichnet. Wir sehen demnach in der vorliegenden Probe einen trefflichen Anfang gemacht, der durch sorgfältige und verständnißvolle Behandlung der Stiche sich auch äußerlich empfiehlt. Die Sammlung verspricht auf diesem Wege für den praktischen Baumeister von ganz besonderem Werthe zu werden.

Ausgeführte ländliche Wohngebäude. 1. Lief. Ländl. Wohngebäude bei Sanssouci und Potsdam, ausgeführt von L. Hesse. Berlin und Potsdam, Verlag von F. Riegel. 1855. Pr. 1⅓ Thlr. — Ein nicht minder dankenswerthes Unternehmen, als das vorher besprochene. Wer kennt nicht die malerischen Landhäuser der Umgegend von Potsdam, welche dieser von Natur und Kunst so reich geschmückten Landschaft einen so hohen Reiz verleihen! Die vorliegenden 6 Tafeln geben eine Anzahl dieser ebenso anmuthigen als anspruchslosen Schöpfungen, die den Beweis liefern, daß ein künstlerisch wirkendes Gebäude selbst für die einfachsten Bedürfnisse mit nur geringen Kosten herzustellen ist. Wie oft wird eine schöne Gegend durch abscheuliche, poesielose Gebäude entstellt! Die vorliegende Sammlung, die wir mit Freuden begrüßen, wird dazu beitragen, auch für die kleinsten ländlichen Gebäude reizvollere Formen zu ersinnen. Hier ist gar Nichts mit Ornamenten oder anderem Luxus erreicht, Alles dagegen mit hübschen Verhältnissen und einer durchweg malerischen Gruppirung, — Elementen, die sehr wohlfeil und leicht zu gewinnen sind. Wir haben hier ein Gärtnerhaus am Pfingstberge, für 800 Thlr. ausgeführt, sehr gefällig und ansprechend; sodann noch vier andere Wohnhäuser, immer einfach und mit geringen Mitteln errichtet, aber reich an anziehenden Motiven der Gruppirung. Die Zeichnungen sind leicht behandelt, die Details in genügender Größe gegeben, Grundrisse und Durchschnitte nach Erforderniß hinzugefügt, so daß jeder Maurer und Zimmer-

mann sich der Blätter als Vorbilder bei praktischen Ausführungen bedienen kann. Wir wünschen, im Interesse einer besseren Geschmacksrichtung auf einem bisher nur zu sehr vernachlässigten Felde der Privatbaukunst, diesem Unternehmen eine recht allgemeine Verbreitung. W. L.

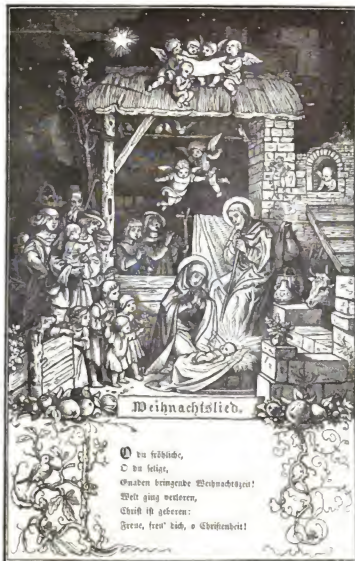
Der innere Ausbau von Wohngebäuden. Eine Sammlung ausgeführter Arbeiten der Maurer, Töpfer, Tischler, Schlosser u. s. w. Unter Leitung von H. Strack und F. Hitzig bearbeitet von G. Berstell. In zwanglosen Heften. Heft 1. Gr. Fol. 20 Sgr. — Berlin, Ernst u. Korn.

Malerisches Rhein-Album. Nach der Natur gez. u. lith. von B. Höfling. 1. Lief. Qu. Fol. Farbendruck. 1⅓ Thlr. — Bonn, A. Matz.

Sammlung von Initialen, Ornamenten, Paramenten rc. aus dem Mittelalter. Herausgeg. von B. Höfling. 1. Lief. Fol. Tondruck. 1 Thlr. — Ebend.

Illustrirte Werke.

Christenfreude in Lied und Bild. Geistliche Lieder mit Holzschnitten nach Zeichnungen von E. Andreae, Lud. Richter und Julius Schnorr von Carolsfeld. Herausgegeben und verlegt durch A. Gaber's Atelier für Holzschneidekunst. 1. Lief. 10 Sgr. — Leipzig, in Comm. bei Georg Wigand. 1855. — Der deutsche Holzschnitt hat auf der Spitze seiner Ausbildung bewiesen, daß er den schwierigsten Aufgaben gewachsen ist, daß er selbst vor solchen nicht zurückbebt, welche zu ihrer Lösung des Kupferstichs und der Radirung benöthigt scheinen. So bewunderungswürdig dies ist, so erfreut doch mehr die echte Weise der Formschneidekunst, welche, auf die Vorzüge der Schwesterkunst verzichtend, sich ihrer eigenen großen erinnert und durch kräftige Einfachheit, durch ihre breiten und tiefen Schatten und ihre vollen Contraste im eigengemachten



Hauskleide, statt im erborgten Prunk einhertritt. Man muß es den Dresdener Anstalten zugestehen, daß sie vorzugsweise die angedeutete anerkennungswerthe Richtung vertreten. Sie wenden sich mit dieser, wir möchten sagen faßlichen Darstellungsart auch größtentheils Unternehmungen zu, welche nach ihrem Charakter und nach der Art und Weise, wie sie in Angriff genommen werden, auf die weiteste und eindringendste Verbreitung im Volke gerichtet sind. Und da ist nicht bloß der Holzschnitt, da ist besonders auch seine echte, schlichte, aber mit den Errungenschaften der Technik gesättigte Weise am Orte. Es ist zugleich natürlich und erfreulich, daß dergleichen Unternehmungen sich dem Gebiete der religiösen Kunst zuwenden. Schnorr's herrliche Bilderbibel, über welche Schnaase im Deutschen Kunstblatte Bericht gegeben hat, wächst Heft um Heft. Für den evangelischen Kunstverein in Berlin zeichnete der Meister eine große Komposition „Christus als Knabe im Tempel lehrend", welche sich des allgemeinsten Beifalls erfreut. Sie wurde in der Gaber'schen Formschneideanstalt in Holz übertragen, und diese Anstalt hat mit der „Christenfreude" wieder einen sehr glücklichen Griff zu einem gesunden und zeitgemäßen Unternehmen gethan. Das vorliegende erste Heft enthält 18 alte kirchliche Kernlieder und zwar im unverfälschten Text. Jedes ist durch eine bildliche Darstellung geschmückt. Die meisten davon sind von Ludwig Richter gezeichnet. So dasjenige, welches wir in Stand gesetzt sind, unsern Lesern im Abdrucke vorzulegen.

Hier ist doch eine ganze Welt voll gottseligem Jubel und unschuldsvoller Herzinnigkeit entfaltet. Möge man Köpfchen für Köpfchen betrachten; wir wollen durch keine Bemerkungen stören; Richter trägt das Himmelreich der Kinder im Herzen und jeder Strich, den er thut, kündet davon. Seine Auffassung, mag er den Einzug in Jerusalem, mag er die Bergpredigt, den guten Hirten oder die Jünger zu Emmaus schildern, ist eine höchst naive und gemüthliche. Unseren Herrgott und die himmlischen Heerschaaren denkt er sich in herzlichem und traulichem Verkehr mit den Menschen; es ist da nichts Fremdes und Unnahbares, Strenges oder Düsteres; es zeigt sich vielmehr fast überall eine sehr unbefangene Heiterkeit; in dem Bilde „Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden“ geht diese glückliche Darstellungsweise in eine einfache und still ergreifende Erhabenheit über. Wir haben diesen oft behandelten Stoff kaum jemals so schön dargestellt gesehen. — Von Schnorr ist das eine der Passionsbilder, welches wir oben angeführt haben, in verkleinertem Maßstabe darin. Die Bilder von E. Andreae zeugen vom Studium guter Muster und sind von guter Anordnung, doch im Ausdruck der Köpfe unbefriedigend, selbst unangenehm; die Engel sind nicht selten theatralisch in ihren Bewegungen.

Zeitung.

Berlin. Das christliche Museum der hiesigen Universität hat vor einiger Zeit einen werthvollen Zuwachs erhalten durch Ankunft der Abgüsse zweier Sarkophage des höhern christlichen Alterthums aus Rom, nachdem schon vor einiger Zeit die Abgüsse von drei altchristlichen Sarkophagen aus mailändischen Kirchen demselben einverleibt waren. Von jenen römischen Sarkophagen steht der eine, der im Jahre 1606 beim Graben der Fundamente der heutigen Peterskirche aufgefunden ist, in den Grotten derselben; der andere, welcher erst unlängst entdeckt worden, befindet sich in dem neu errichteten Lateranischen Museum. Beide sind durch ihre Reliefs, welche Scenen aus der heiligen Geschichte darstellen, von besonderer Merkwürdigkeit. Auf dem ersten nämlich ist Christus fünfmal abgebildet, viermal nach dem ältesten Typus; in der Mitte aber nach dem Typus der spätern Kunst, wie er namentlich in Mosaiken zur Anwendung gekommen ist, so daß der Uebergang von der einen zu der andern Auffassung hier ersichtlich ist. Der andere Sarkophag enthält Scenen der Leidensgeschichte in einer Vollständigkeit, wie sie auf keinem andern Denkmal des christlichen Alterthums abgebildet ist. Die Abgüsse sind sehr gut ausgefallen und wohl erhalten angekommen. Alle diese Sarkophage sind zum ersten Mal für diese Universitäts-Sammlung abgeformt worden, für welche in Rom die Abgüsse von noch drei Sarkophagen schon vor einem Jahre in Auftrag gegeben sind und demnächst hier erwartet werden. (B. Z.)

ef. **München,** 29. März. Die Wiedergenesung des Königs Ludwig hat den Münchner Künstlern Veranlassung gegeben, ihren hohen Freund und Beschützer bei seiner Rückkehr in die Hauptstadt eine von ihnen allen unterschriebene Adresse zu überreichen. Dieses Schriftstück ist nicht nur ein Ausdruck ihrer Gesinnung für den König, sondern zugleich ein Denkmal der Malerei und — der Buchbinderei. Das Pergamentblatt, auf welches sie geschrieben ist, mißt gegen 2 Fuß in der Breite und 2½ Fuß in der Höhe. Ueber der Adresse ist ein Miniaturbild von B. Genelli: Bavaria empfängt aus der Hand Hygieas den wiedergenesenen und von seinem Schutzengel geleiteten König Ludwig; hinter ihr stehen die Schwestern Baukunst, Bildnerei und Malerei und begrüßen ihren königlichen Freund. Im Rahmen dieses Bildes sind zwei Gruppen aus dem Volk, gleichsam als Reliefs angebracht, durch welche sich die Freude des Volks vom Greise bis zum Kinde über des Königs Rückkehr ausspricht. Der Anfangsbuchstabe der Adresse ist von E. Neureuther auf das Anmuthigste mit einem singenden und musicirenden Engelchor verziert, welcher ein Te Deum laudamus anstimmt. Die Adresse selbst, verfaßt von E. Fentsch, geschrieben von P. Herwegen, lautet:

„Königliche Majestät! Eine Freudenbotschaft trägt sich von Mund zu Munde. Millionen Herzen schlagen freudiger, seit ihnen Kunde geworden von der Wiedergenesung des edlen Fürsten, der dem Vaterlande ein mediceisches Zeitalter schuf. Doch nirgends in Baierns, in Deutschlands Gauen mag die Freude eine so tiefgefühlte, der Dank gegen den Lenker aller Dinge ein so feuriger sein, als im Kreise der Münchner Künstlerschaft. Ihr ist der edelste und großmüthigste Schutz- und Schirmherr erhalten. Gott walte auch fürder über Ew. Majestät! Die ewige Kunst aber streue ihre Segnungen aus über das Haupt ihres königlichen Lieblings! München, 25. März 1855.“

Der Einband, vom Buchbinder Schlegel, ist ein Meisterstück seines Gewerks. Ganz von Leder mit eingepreßten und erhöhten (ausgepreßten) Verzierungen im deutschen Ornamentstyl des 15. Jahrh. (oder eigentlich in einem dem verwandten neuen) von P. Herwegen; in der Mitte der Schild Baierns, Silber und Blau; darum ein Eichenkranz in Relief, grün; die übrigen Verzierungen theils golden, theils blind; die Flächen stellenweis teppichartig gemustert.

W. v. Kaulbach hat wieder zwei seiner Zeichnungen zum Shakespeare vollendet, und zwar zum König Johann. Bei einem außerordentlich hohem Maß von Subjectivität ist dieser Künstler immer neu und zwingt uns damit, fast jede neue Composition für die schönste von allen zu halten, die er gemacht. Trotz der wunderbar ergreifenden Schönheit, mit welcher er die Scene von der Blendung Arthurs behandelt, erscheint Kaulbach in diesen zwei letzten Blättern um vieles gehobener. Auf dem ersten ist der gegen Johann ausgesprochene Bannfluch, der Wankelmuth des französischen Philipp, der Haß zwischen Eleonore und Constanze und Arthurs Liebe zu seiner Mutter (Anfang des III. Aktes) in scharfen, sprechenden Zügen dargestellt. Das zweite Blatt zeigt uns den Tod Johanns im Klostergarten zu Swinstead. In erschütternder Wahrheit führt uns der Künstler den verzweiflungsvollen Todeskrampf des mächtigen Bösewichts dar, so daß wir das gliedweise martervolle Sterben durch alle Umhüllung wahrnehmen, versöhnt uns aber zugleich durch die milde Gestalt des Prinzen Heinrich, in dessen schuldlosen Hände die Krone vom Haupte des Verbrechers fällt. Ich übergehe was sonst auf den beiden Bildern noch zu sehen ist, da ja doch ausführliche Beschreibungen von dem ganzen Werke in das Deutsche Kunstblatt kommen werden und bemerke nur, daß mir nicht bekannt ist, daß jemals schon so schön von einem Künstler gezeichnet worden wäre. Kaulbach gebietet über die Reinheit und Richtigkeit der Form mit einer Leichtigkeit, als wär' sie Spielerei, und verbindet in seinem Vortrag die höchste Strenge und Bestimmtheit mit einer Weichheit und Fülle, daß man nicht weiß, was von beiden das Uebergewicht hat; schon durch die bloße Technik der Zeichnung müßte diese wunderbar begabte Hand uns in steter Bewegung zwischen tiefem Ernst und höchstem Entzücken erhalten. Und doch überbietet er sich sogleich durch die Anordnung seiner Compositionen, in denen das besonnenste Maaß und die überlegteste Form vom Zufall gegeben zu sein scheint. — Sein Bildniß, von seinem Vetter Fritz Kaulbach gemalt, eines der besten Bildnisse, die neuer Zeit gemacht worden sind, wahr und fein in Charakter und Zeichnung, leuchtend und warm in der Farbe wie das Leben, wird auf der Ausstellung in Paris unsre Kunst vertreten helfen. —

Der von der Stadt Köln an König Ludwig abgesendeten Deputation hat die Münchner Künstlergesellschaft in ihrem Local bei Schaffrath am 28. März ein Fest veranstaltet. Beredsamkeit thronte auf allen Lippen und der Dank- und Glückwünsche war kein Ende. Es darf aber erwähnt werden, daß bei dieser Gelegenheit der Ehren des Hauses Hohenzollern in feuriger Rede Erwähnung geschah und das Lebehoch des Königs von Preußen mit lauter Zustimmung ausgebracht wurde. —

Das Album des Königs Ludwig, von der Kunstanstalt von Piloty und Löhle herausgegeben, ist bis zur vierten Lieferung des dritten Jahrganges fortgeschritten und hat somit seinen ersten Theil, der ein vollkommen selbstständiges Ganze bildet, geschlossen. In diesem Bande sind 87 Blätter (Kupferstich, Stahlstich, Lithographie, Radirung, Galvanographie, Photographie, Farbendruck), 1 Titelblatt und 6 Textblätter enthalten. Die Copien sind gradezu Facsimiles der Originale, so daß man sich durch das Werk zum Mitbesitzer des von Deutschlands Künstlern ihrem höchsten Freunde verehrten Geschenkes macht.

In derselben Anstalt erschien so eben das Bildniß J. M. der Kaiserin Elisabeth von Oesterreich, noch als Prinzessin Braut, zu Pferd vor dem elterlichen Schloß in Possenhofen am Starenberger See, gezeichnet von C. Piloty (das Pferd von F. Adam), in Stahl gestochen von A. Fleischmann, 2 F. 2½ Z. hoch, 1 F. 9½ Z. breit. Die Fürstentochter ist im schwarzen Reitkleid auf ihrem Lieblingsbraunen abgebildet. Hinter ihr sieht man das Schloß und einen Theil des Schloßgartens, weiter links auf den See und das Hochgebirge. Im Ausdruck ist die der Kaiserin eigne Mischung von Ernst und milder Heiterkeit bei vollkommener Aehnlichkeit glücklich wiedergegeben, soviel natürlich in so kleinem Maaße (des Kopfes) das möglich ist. Die Behandlung des Stichs ist effektvoll malerisch, so daß man die Farben zu erkennen glaubt. Dabei thut es wohl, daß die liebenswürdige Einfachheit des Charakters der Kaiserin durch keine künstliche Auffassungsweise emporgeschraubt worden, sondern, daß sie uns so natürlich aus dem Bilde anlächelt, wie sie in Wirklichkeit den Gruß der Ehrerbietung erwiedert.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt und ein Prospectus der Verlagshandlung von T. O. Weigel in Leipzig bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 15. Donnerstag, den 12. April. 1855.

*Wien, Ende März. Cesar's Schild. Sie erlauben mir noch, auf ein Werk zurückzukommen, das ich in meinem Berichte jüngst nur kurz anzeigte. Eines der interessantesten plastischen Werke, welches in jüngster Zeit in Wien hervorgerufen wurde, ist der Schild, welchen die kaiserl. Armee zur Erinnerung an die dem Kaiser beim Attentate geleistete Hülfe dem Obersten Grafen O'Donnell schenkte. Er ist so eben in den Räumen der kaiserl. Akademie der bildenden Künste öffentlich ausgestellt. Die Komposition rührt von den Professoren C. Mayer und van der Nüll her, und die Modellirung von dem Medailleur Cesar. Er ist galvanoplastisch in Silber von C. Schulz ausgeführt, und wird in die Pariser Ausstellung gehen. Er ist in drei concentrische Kreisflächen getheilt, welche durch Ornamente, Epheu- und Lorbeerkränze geschieden sind. Die mittlere Fläche zeigt in Basrelief den Erzengel Michael mit dem Drachen und die Umschrift „der Herr ist die Stärke, die seinen Gesalbten hilft"; die mittlere Kreisfläche ist in vier größere und vier kleinere Felder abgetheilt; erstere stellen in Basreliefs allegorische Figuren und passende Umschriften, letztere Waffen und den österr. Adler vor. Die äußerste Bogenfläche bringt die Inschrift: „Die österreichische Armee dem Retter des Kaisers, Oberst Graf M. C. O'Donnell, am achtzehnten Februar 1853", und die vier kleineren Felder die Namen der Orte, wo Graf O'Donnell sich als Krieger hervorthat (S. Lucia, Curtatone, Vicenza, Somma, Campagna, Comorn, Raab u. s. f.), umgeben mit den Wappenschildern des österr. Kaiserstaates und den Repräsentanten der österr. Armee in ihren verschiedenen Waffengattungen.

K. T. **Düsseldorf.** Am 18. März sind die hier kurze Zeit ausgestellt gewesenen 42 Gemälde nach Paris für die Weltausstellung abgeschickt. Da durch diese aber fast nur die Landschaft und das Genre vertreten sind, so bedauert man um so mehr, daß nicht wenigstens ältere Werke von Lessing, Sohn, Hildebrandt, Köhler, Deger und Schadow mitgesendet sind, und steht nur in Frage, ob die Jury sich nur darauf beschränkt hat, das abzuweisen, was nach dem Urtheil der Schiedsrichter Düsseldorf nicht zur hohen Ehre gereichen dürfte, oder ob dieselben nur blos versäumt haben, sich ernstlich um Meisterwerke der historischen Richtung des Privatbesitzes zu bemühen, wenn die genannten Künstler selbst Nichts zur Disposition hatten. C. Hübner hat ein großes Bild, „Auswanderer" von neuer Auffassung, ein wahres Meisterwerk von ächt deutscher Gediegenheit, A. Tidemand ein Bild voll tiefster Empfindung und großer Wahrheit, „Wohlthätigkeit", mitgegeben, dann nur noch Steinfurt und Roeting Figurenbilder. Die Landschaft dagegen ist eben so reich als glänzend vertreten durch drei Bilder von A. Achenbach, unter welchen eine felsige Küste, vom aufgeregten Meer brausend gepeitscht, von einer Wahrheit und Gewalt, die in Erstaunen setzt, ferner Bilder von Leu von der reizendsten Wirkung, von Gude eine großartig prachtvolle norwegische Landschaft; ferner durch ausgezeichnete Werke von O. Achenbach, A. Becker, Michelis, Morten Müller, Steinicke, Lindloe, Larsen, Portmann, Lot, Keßler, Bodom, Rodde und E. Bergh. Es ist dies aber zugleich ein Beweis der großen Produktivität der Düsseldorfer Landschafter.

Mehrere Künstler, deren Werke vor der Jury keine Gnade gefunden haben, wollen es nun versuchen, diese direkt nach Paris zu senden.

Breslau. Der Bildhauer Mächtig arbeitet an einer Statuette von Martin Opitz. Als Modell dient ein lebensgroßes Brustbild dieses Dichters, welches sich in der Ständehausgalerie unter Nr. 612 des Katalogs befindet und der Rhediger'schen Sammlung angehört. Es stellt, von unbekanntem Meister gemalt, den Mann in ziemlich phantastischer Gewandung dar, höchst ausdrucksvoll aber und zur Grundlage für eine Büste wohl geeignet. Der Auftrag dazu ist vom schlesischen Kunstvereine ausgegangen und durch den Herrn Grafen von Hoverden angeregt worden.

***Braunschweig.** Die Wiederherstellung der alten Wandmalereien in dem Blasius-Dom sind, bis auf eine Wandfläche, nun vollendet; da für die letzte aber gar kein Anhalt vorhanden, so beabsichtigt man, hier neue Malereien ausführen zu lassen, die im Ton und Farbencharakter mit den alten aus dem zwölften Jahrhundert harmoniren, während diese Komposition selbst durchaus auf der Höhe der Kunst unserer Zeit stehen und gehalten werden sollen. Mit der Ausführung ist der Landschaftsmaler Prof. Brandes beauftragt, welcher auch die Wiederherstellung der alten Malereien ausgeführt hat.

***Venedig.** Im zweiten Saale der k. Akademie der bildenden Künste ist eine Reihe von Gemälden aufgestellt worden, welche die durch ihren Geist ausgezeichnete Dame Maria Felicita Bertrand-Renier Hellmann der Akademie hinterließ. Geboren zu Paris 1797, war sie vermählt mit dem österr. Major-Auditor Hellmann, einem Schlesier seiner Geburt nach, der aber Italien zu seinem bleibenden Aufenthalte wählte. Sie starb am 20. Juli 1850 zu Padua. Die Gemälde, welche sie der Akademie vererbte, sind folgende: 1) Das Portrait eines Arztes, Tizian zugeschrieben; 2) das Portrait einer Nonne von Paris Bordone; 3) die Ehebrecherin vor Christus von Tintoretto; 4) die Madonna mit Johann dem Täufer von Bellinesca; 5) die Madonna mit den Heiligen Paul und Georg von Giov. Bellini; 6) die Madonna mit dem Jesuskinde in einer Landschaft von Cima; 7) die Madonna mit Heiligen von Fioravante Ferramola; 8) Grablegung Christi von Donato Veneziano; 9) Christus, zum Grab getragen, von Fr. Bassano; 10) Madonna mit Heiligen von Carpaccio; 11) Grablegung Christi von Cima; 12) der h. Romuald von Spagnoletto; 13) ein Portrait von G. Morone; 14) ein Christus aus der Schule Leonardo's; 15) Christus vor Pilatus von Schiavone; 16) eine Madonna von Bissolo; 17) eine Madonna mit der h. Magdalene und Catharine von G. Bellini; 18) ein Christuskopf von Santacroce; 19) und 20) flämische Landschaften; 21) und 22) Portraits unbekannter Meister; 23) eine Kreuzabnahme von M. Parrasio; 24) eine Dornenkrönung von J. Bassano; 25) der todte Christus, gehalten von Engeln, von Palma Vecchio; 26) die h. Familie von F. Vecelli; 27) die Auferstehung Christi von Tintoretto; 28) ein Portrait, zugeschrieben dem Carpaccio; 29) der h. Hieronymus von Pietro della Francesca.

***Mailand,** Ende März. Die Betheiligung Mailänder Künstler bei der Pariser Ausstellung wird eine geringe sein. Die Akademie der schönen Künste geht in der Auswahl der Kunstgegenstände, welche nach Paris geschickt werden sollen, mit einer großen Strenge zu Werke. Die meisten Gemälde waren der Art, daß ihre Absendung nach Paris im Interesse der Mailänder Künstler nicht räthlich erschien, und nur wenige Skulpturwerke sind der Versendung würdig geachtet worden. Es wäre unter solchen Umständen nicht unpassend gewesen, wenn Gemälde unserer besseren Künstler, die in festen Händen sich befinden, ausgewählt worden wären, um die Mailänder Kunst zu vertreten, als die „Betsaba", „die beiden Foscari" u. s. f. von Hayez, die „Susanne" von Sogni, Werke von Diotti und Arienti, oder aus den Reihen jüngerer Künstler Bertini's „Torquato Tasso", Cornienti's „Leonardo da Vinci", Togliani's „h. Ludwig" u. s. f. Auch Portraits von Hayez und Monzoni, Landschaften von Bisi, Moja, Canella, Migliara würden in Paris nicht der gerechten Anerkennung entgangen sein.

Von Skulpturwerken kommen nach Paris: Fraccaroli's „Achilles", Magni's „Neptun". — Vela, Tantardini, Strazza, Miglioretti, Galli, Pandiani, Romani, Motelli u. a. m. werden nicht vertreten sein. — Auf diese Weise wird die Lombardei in Paris nur ungenügend und unvollständig repräsentirt werden.

Von F. Odorici, bekannt durch sein noch unvollendetes Werk über die Geschichte Brescia's, ist so eben (Brescia bei Venturini) eine Schrift erschienen, welche den Titel führt: „L'antico duomo di Brescia detto la Rotonda, memoria dal cav. G. Cordero dei Conti di S. Quintino, pubblicata da F. O."

Der bisherige Präsident der hiesigen Akademie der bildenden Künste Graf Nava ist auf eigenes Ansuchen mit den Ausdrücken der höchsten Zufriedenheit seines Postens enthoben worden. Gegenwärtig sind die so wichtigen Posten eines Sekretairs und eines Präsidenten der Akademie unbesetzt. Auch die Venetianer

Akademie hat keinen Präsidenten. Die Reformen beider Anstalten sind im besten Gange.

W. Amsterdam, im März. Bekanntlich wurde im Jahre 1851 das königliche niederländische Institut aufgehoben; am 23. v. M. ist durch königlichen Beschluß festgesetzt, daß die Wirksamkeit der königlichen Akademie — welche damals statt des Instituts errichtet wurde und die Naturwissenschaften nebst der Mathematik einfassen sollte, mit jährlicher Landessubsidie von 6000 Fl. — ausgedehnt werde zur Beförderung der Sprachenkunde, Literatur, Geschichtsforschung und den philosophischen Wissenschaften. Die jährliche Landessubsidie wird mit dem 1. Januar 1855 auf 14,000 Gulden erhöht. Die betreffenden Gelehrten dieser Fächer in Holland sind zu Mitgliedern ernannt.

Nicht mit Unrecht hofft man auch die Abtheilungen für die schönen Künste mit der Zeit wieder hergestellt zu sehen; denn es läßt sich nicht läugnen, daß die schönen Künste in Holland weit eher einer Unterstützung vom Staate bedürfen, als manche der obengenannten Wissenschaften. Aber dann wäre das alte Institut nur unter einem andern Namen wieder in's Leben zurückgerufen, mit dem Unterschiede jedoch, daß die neue Akademie dem Lande theurer zu stehen käme. Die Aufhebung des Instituts durch das Ministerium Thorbecke hatte viel böses Blut gesetzt und manche Eitelkeit war verletzt; als Beweis jedoch, daß Thorbecke, der überall der privilegirten Faulheit entgegentrat, mit seiner Maßregel nicht so ganz Unrecht hatte, kann dienen, daß in der Kammer lediglich durch die Mehrheit Einer Stimme über obige Angelegenheit — die Ausdehnung der Akademie nämlich — entschieden wurde.

Im Akademiegebäude sind gegenwärtig die für die große Weltausstellung zu Paris bestimmten Kunstwerke ausgestellt. Die Skulptur ist gar nicht und auch die Malerei nicht würdig vertreten, etwa mit Ausnahme der Marinemalerei. Viele berühmte Namen fehlen. Durch das vollständige Mißlingen der großen Ausstellung zu New-York trübseligen Andenkens sind hier viele Künstler kopfschen geworden.

Im Verlaufe des Sommers wird im Haag die übliche große Kunstausstellung Statt haben und dieser eine in Leuwarden — jedoch lediglich für holländische Künstler — folgen.

Brüssel. Belgien hat einen seiner bedeutendsten Genremaler verloren. Am 27. Februar starb in Mecheln der Maler P. P. A. Hunin, kaum 46 Jahre alt. In seiner ganzen Kunstrichtung stand er dem deutschen Genremaler Gisb. Flüggen aus Köln nahe. Mancherlei Auszeichnungen wurden seinem schönen Talente: schon vor Jahren war er zum Ritter des Leopoldordens erhoben worden. Viele seiner Bilder sind durch den Stich vervielfältigt. Hr. Ph. Engels in Köln besitzt in seiner Gemäldesammlung eine seiner früheren Arbeiten; ein anderes seiner Bilder wurde von dem Kölnischen Kunstvereine angekauft und kam bei der Verloosung auch nach Köln.

Kunstvereine.

Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche.

Vortrag des Vorsitzenden, Herrn Geh. Ober-Tribunals-Rath C. Schnaase, in der General-Versammlung am 30. März 1855.

Die bisherige Geschichte unsers Vereins darf ich als bekannt voraussetzen. Sie wissen, daß der Verein statt sich über das ganze evangelische Deutschland zu verbreiten, sich zunächst als Local-Verein für Berlin betrachten mußte. In dieser Stellung ist er auch bis jetzt noch geblieben, da sich noch kein auswärtiger Local-Verein mit gleichen Tendenzen gebildet hat Indessen ist die Zahl der auswärtigen Mitglieder von 88, wie sie sich im ersten Vereinsjahre ergab, auf 136 gestiegen, obgleich die Beiträge derselben, welche damals 270 Thlr. 15 Sgr. betrugen, jetzt auf 249 Thlr. 15 Sgr. gefallen sind, was hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben ist, daß ein Mitglied fehlt, welches damals den erheblichen Beitrag von 100 Thlrn. beigesteuert hatte. Auffallender ist, daß nicht bloß die Beitragssumme, sondern auch die Zahl der hiesigen Mitglieder abgenommen hat; jene betrug im vorigen Jahre 385 Thlr., welche von 101 Mitgliedern aufgebracht waren, während gegenwärtig nur 86 Mitglieder die Summe von 340 Thlr. geleistet haben, deren jenem frühern Betrage sich annähernde Höhe wir dem Umstande verdanken, daß sich darunter der Beitrag von 100 Thlrn. befindet, welchen S. Maj. der König zu bewilligen geruht haben. Diese Verminderung der Theilnahme in unsrer, für alles Gute und Große empfänglichen Stadt ist allerdings eine betrübende Erscheinung, wenn auch nicht unerklärlich. Sie wird aus verschiedenen Ursachen hervorgehen; während ein Theil unsrer Mitbürger zwar den Wunsch einer religiösen Anregung der Kunst als berechtigt anerkennt, aber bei der wachsenden Noth der Zeit seine Hülfe vermeintlich dringendern Bedürfnissen zuwenden zu müssen glaubt oder in dieser wie in andern Beziehungen sich nicht zu einem thätigen Eingreifen entschließen kann, giebt es Andre, welche vermöge einer allzu sehr auf das Innerliche gerichteten Religiosität das Bündniß mit der Kunst verschmähen, und noch Andre, welche von entgegengesetztem Standpunkte ausgehend und an die naturalistische Kunstrichtung unsrer Zeit gewöhnt, eine Hinleitung auf religiöse Aufgaben für unfruchtbar oder gar für gefährlich halten, weil sie darin ein künstliches Wiederbeleben vergangener Zustände zu sehn glauben, welches nur zu innerer Unwahrheit und zu hohlen, kraftlosen Gestaltungen führen könne. Es möchte nicht schwer sein, allen diesen Bedenken zu entgegnen. Jenen ersten würde ich in Erinnerung bringen, daß der Mensch nicht allein vom Brode lebt und daß geistige Hülfe auch der materiellen Noth Erleichterung bringt, daß die Zeit nicht geartet sei, um ein ruhiges Abwarten zu rechtfertigen, daß es sich endlich nur um einen geringen Beitrag handelt, welcher wohlthätigen Bestrebungen keinen Abbruch thun kann. Den andern, daß ein Glaube, der keine Früchte trägt und nicht das ganze Leben durchdringt, diesen großen Namen noch nicht verdient. Den zuletzt erwähnten endlich würde ich völlig zugeben, daß die Kunst nur aus der innersten Empfindung hervorgehn darf, und daß der Versuch, das abgelegte Kleid vergangener Zeiten wieder anzulegen, verderblich sein kann; ich würde aber ihr Vertrauen für die Männer an der Spitze des Vereins in Anspruch nehmen, denen eine solche Absicht sehr fern liegt. Ich würde ihnen sagen, daß es sich nicht um Altes und Vergangenes, sondern um Gegenwärtiges handelt, daß das Christenthum niemals aufgehört hat, die weltbeherrschende Macht zu sein, daß es diese seine Stelle, wenn auch in andrer Weise als in früherer Zeit, jetzt wieder mehr erfüllt, daß andrerseits die Kunst selbst christliche Aufgaben fordert, weil es für sie ein unnatürlicher Zustand ist, sich der höchsten Gegenstände zu enthalten. Ich würde mich darüber auf das Zeugniß der bedeutendsten Künstler berufen und behaupten, daß alle Zeichen darauf hindeuten, daß nach nicht allzulanger Frist die Anforderungen an christliche Kunstleistungen sich bedeutend vermehren werden.

Wenn dem so ist, könnte man einwenden, wozu dann ein Verein für diese Zwecke, weshalb überläßt man dann nicht das, was ohnehin kommen muß, seiner natürlichen Entwickelung. Ich glaube, daß auch dafür die Antwort nahe liegt. Jene naiven Zustände, wo die Völker noch ungebrochene Massen bildeten, wo die Einzelnen gleichsam an der Hand der großen geistigen Mächte mit ihnen fortschritten, sind nicht mehr. Es gilt, das Vereinzelte zu sammeln, Gemeinsames mit vereinten Kräften zu fördern. Die Vereinigung derer, die Gleiches bezwecken, ist daher jetzt die anerkannte Form für jede Thätigkeit auf allgemeinem Gebiete. Daß sie auch für die Kunst nicht unfruchtbar ist, hat die Erfahrung gelehrt. Niemand verkennt, daß die Kunstvereine, wie sie seit etwa dreißig Jahren entstanden sind, sehr wesentlich zur Belebung der künstlerischen Thätigkeit beigetragen haben, ja daß noch heute die Kunst von ihnen abhängig und durch sie bedingt ist. Aber diese Vereine haben mit wenigen Ausnahmen die Kunst auf das Privatleben hingeleitet; das Individuelle, das Naturalistische, das Technische haben sie dadurch gefördert, für die ideale Kunst konnten sie unmittelbar nur wenig leisten. Ihre Wirksamkeit ist dennoch auch für diese keineswegs ohne Erfolg gewesen, sie hat ihr den festen Boden gegeben, auf dem sie fortschreiten kann. Aber es ist nun auch an der Zeit, diese andre Seite zu betonen, Sorge zu tragen, daß die Kunst sich nicht ganz nach jener Richtung hin verliere. Dies Bedürfniß wird denn auch auf allen Seiten empfunden. Ein Verein für höhere geschichtliche Kunst ist vor Kurzem gegründet und wird ins Leben treten. Selbst auf dem Boden der katholischen Kirche hat man für nöthig gehalten, Deutschland mit einem Netz von Vereinen für christliche Kunst zu überziehn. Wie viel nöthiger ist aber eine solche Vereinsthätigkeit auf dem Boden unsrer Kirche, welcher die feste Herrschaft, die flüssigen Mittel so sehr fehlen, deren Einheit, so gewiß sie besteht, von verschiedenen Seiten und Parteien stets aufs Neue gefährdet wird, welche keine mögliche Aeußerung ihrer Lebenskraft verschmähen sollte, bei welcher endlich die sehr viel weiter gediehene Vernachlässigung der Kunst, ein Symptom und eine mitwirkende Ursache ihrer, so Gott will, überstandenen Krankheit gewesen war. Diese und andre Gründe für unser Unternehmen sind so einleuchtend, daß sie auf jedem Kirchentage Zustimmung finden, daß auch wiederholte Stimmen in kirchlichen und andern Zeitschriften sie aus eignem Antriebe eindringlich geltend machen.

Wenn demnach die kirchlich Gesinnten zustimmen und die Kunst uns entgegenkommt, wie ist es zu erklären, daß wir dennoch über Mangel an lebendiger Theilnahme und Lauheit zu klagen haben? Offenbar deshalb, weil Viele, ehe sie mitwirken, erhebliche Leistungen abwarten, und uns dadurch die Mittel zu solchen versagen. Dieser Widerspruch darf uns indessen nicht muthlos machen, er gehört zu den Mühsalen, mit denen jeder Anfang zu kämpfen hat, und soll uns nur zur Beharrlichkeit anspornen.

Freilich sind aber die Leistungen, über die wir zu berichten haben, durch die geringen Mittel, welche uns zu Gebote standen, bedingt. Ich beginne bei der Berichterstattung mit der zweiten Aufgabe, nämlich der Hervorrufung von Vervielfältigungen christlicher Darstellungen.

Unser erstes Blatt, Christus als Knabe lehrend nach Schnorr, welches zunächst, wie bereits in der vorjährigen Versammlung angekündiget wurde, an Schulen für einen sehr geringen Preis abgelassen, dann auch um die Weihnachts-

zeit hier zum Verkaufe angeboten wurde, ist in einer nicht unbeträchtlichen Anzahl verbreitet, und sind dafür, wie die Rechnung des Herrn Schatzmeisters näher nachweist, mit Einschluß der noch restirenden Beträge 192 Thlr. 13 Sgr. 9 Pf. gelöst worden. Wir werden bemühet sein, noch fruchtbarere Mittel für die Verbreitung dieses Blattes zu finden, dessen künstlerisches Verdienst allgemein anerkannt ist.*)

Unser zweites Blatt, dessen Bestellung der vorjährigen Versammlung unmittelbar vorhergegangen war und in derselben mitgetheilt werden konnte, Christus am Oelberge von Pfannschmidt, ist inzwischen, da die Zeit des Künstlers im Sommer durch Frescoarbeiten in Anspruch genommen war, erst im Herbste von ihm auf die Holzplatte gezeichnet, und der Schnitt durch den anerkannten Holzschneidekünstler Herrn Albert Vogel begonnen. Die Arbeit, bei der ungewöhnlich großen Dimension der Platte ungemein zeitraubend, ist noch keinesweges der Vollendung nahe und haben wir statt eines Probedrucks die Platte selbst hier aufgestellt. Sie werden sich aus ihr überzeugen, daß die Zeichnung auf dem Stocke dem Künstler überaus wohl gelungen ist und an Schönheit die Originalzeichnung noch weit übertrifft, und daß der Holzschnitt, wenn er, wie nicht zu bezweifeln, die Wirkung dieser Zeichnung treu wiedergiebt, nicht bloß zu den umfangreichsten, sondern auch zu den schönsten Leistungen dieses Kunstzweiges gehören wird. Bei den sehr bedeutenden, die diesjährigen Jahresbeiträge bei Weitem übersteigenden Ausgaben, welche dies Blatt erfordert, hofft der Vorstand auf die Zustimmung der Mitglieder, wenn er nicht sogleich zu einer weitern Bestellung eines zu vervielfältigenden Blattes schreitet. Dieser Beschluß wird zunächst schon durch die Betrachtung gerechtfertigt, daß seit der Gründung des Vereins die Zahl kunsthändlerischer Unternehmungen auf dem Gebiete christlicher Kunst und namentlich vermittelst des Holzschnittes sich sehr vermehrt und zum Theil sehr würdige und befriedigende Arbeiten geliefert hat, so daß es hier der Mitwirkung des Vereins nicht mehr so dringend wie früher bedarf. Wichtiger ist aber die Nothwendigkeit, unsre geringen Mittel mehr zusammenzuhalten, um durch sie auf die Ausführung größerer Kunstwerke, als unsern ersten und hauptsächlichsten Zweck hinzuwirken.

Im verflossenen Jahre ist uns dies nicht gelungen. Sehr bald nach der vorjährigen General-Versammlung ist zwar die dort bereits angekündigte Aufstellung des Gemäldes: Ecce homo von Steinbrück in der hiesigen Kirche St. Philipp Apostel zu großer Befriedigung der dortigen Geistlichkeit und Gemeinde erfolgt. Seitdem sind aber keine Anträge wegen Stiftung oder Beförderung eines kirchlichen Kunstwerkes, denen wie nach Maßgabe der Umstände entsprechen konnten, eingegangen.

Es versteht sich, daß es nicht dabei bleiben darf. Wir haben bisher geglaubt, wenigstens so lange uns nicht größere Mittel zum selbstständigen Auftreten gegönnt wären, die Wünsche der Geistlichen und Gemeinden zur Ausstattung ihrer Kirchen abwarten zu müssen. Es läßt sich indessen auch eine andre Thätigkeit denken. Das Gefühl für christliche Kunst ist nicht erstorben, aber es schlummert und bedarf der Anregung. Die Theilnahme an den Zwecken des Vereins ist gering, so lange es sich um noch unbestimmte Leistungen handelt, sie wird wachsen, wenn bestimmte Vorschläge vorliegen, welche ein wirkliches, obgleich nicht ausgesprochenes Bedürfniß treffen. Der Verein wird daher ganz im Sinne seiner Aufgabe wirken, wenn er bestimmte Werke in Anregung bringt und seine Kräfte auf einleitende und vorbereitende Maaßregeln verwendet. Vor Allem wird diese Thätigkeit auf Berlin zu richten sein, welches, bei mannigfachem Schmucke, christlicher Kunstwerke sowohl in als außerhalb der Kirchen noch allzusehr entbehrt. In dieser Beziehung sind namentlich zwei Gedanken im Schooße des Vorstandes besprochen, welche ich Ihnen vorzutragen und Ihrer weitern Pflege anzuempfehlen beauftragt bin. Der eine knüpft sich an eine und zunächst keinesweges der religiösen Sphäre angehörige, aber überaus nützliche Einrichtung, welche die Lebensannehmlichkeiten unsrer Stadt sehr erhöhen wird, an die künstliche Wasserleitung. Mit derselben sollen, dem Vernehmen nach, mehrere, auf öffentlichen Plätzen zu errichtende fließende Brunnen verbunden werden, also Anlagen, welche schon da, wo die Natur sie befördert, den Städten großen Reiz verleihen, und für unsre Stadt, der die Natur sie versagt zu haben schien, eine um so größere Bedeutung haben werden. Man darf daher nicht zweifeln, die Kunstliebe unsres hochgesinnten Königs und der Schönheitssinn der Berliner bürgen dafür, daß die Residenz auch hier nicht hinter andern Städten zurückbleiben, daß auch sie, wie es in ältern Städten gewöhnlich ist, diese Stellen mit künstlerischem Schmucke ausstatten wird. Für die Art und den Gedanken dieses Schmuckes giebt die Vorzeit verschiedenartige Beispiele. Das spätere Mittelalter liebte historische Reminiscenzen oder volksthümliche Gestalten, das sechszehnte und siebenzehnte Jahrhundert nahm auch hier die antike Mythologie in Anspruch und stellte Neptune, Tritonen und ähnliche an den Begriff des Wassers erinnernde Gestalten auf Brunnenrändern oder in ihrer Mitte auf. Es ist kaum zu erwarten, daß diese Liebhaberei der s. g. Renaissance noch ihre Vertheidiger finden wird. Wohl aber bietet sich hier eine Gelegenheit zur Ausübung christlicher Kunst, welche nicht unbenutzt vorüber gehn sollte. Denn ist nicht das Wasser ein natürliches und zu allen Zeiten verstandenes Symbol für den Quell, aus dem uns alles Heil zufließt (Offenb. 21, 6. 22, 17), erinnert es nicht an den Herrn, die Quelle des lebendigen Wassers (Jer. 17, 3), an jede Erquickung, welche dem Verschmachtenden in der Wüste des Lebens geschenkt wird, an jenes Wasser, das der Heiland der Samariterin bot und und das den Durst für ewiglich stillt, an das Wasser der Taufe endlich, welches den Anfang des höhern Lebens für jeden Einzelnen und auch für unser Land gebildet hat. Wenigstens an einem der in Berlin zu errichtenden Brunnen sollte auch ein dankbares Bekenntniß des christlichen Sinnes, der dieser Stadt nie gefehlt hat, seine Stelle finden. Es würde ein Monument werden, welches sie ehrte und schmückte, und und grade durch die Oeffentlichkeit, in der es sich darbietet, durch die Gelegenheit, bei der es aufgestellt wird, durch die auch dem Geringsten im Volke verständlichen Beziehungen, welche es gewährte, wohlthätig und segensreich wirken könnte. Allerdings sind die Mittel des Vereins bei Weitem nicht ausreichend, um ein Monument solcher Art zu stiften oder auch nur sehr erheblich dazu beizutragen. Aber er kann den Gedanken anregen und Einleitungen treffen. Der Vorstand hält sich daher verpflichtet, Ihnen diesen Gedanken mitzutheilen und Sie zu seiner weiteren Ausbildung aufzufordern. Er selbst wird demnächst weitere Schritte thun, um sich höherer Genehmigung zu versichern und künstlerische Entwürfe zu veranlassen.

Ein zweiter Plan, der im Vorstande besprochen und künftiger weiterer Erwägung fähig ist, ist eine Ausschmückung der neuen Petrikirche, welche, in architektonischer Beziehung eine dankenswerthe Zierde der Stadt, in ihrem Innern noch überaus kahl und künstlerischen Schmuckes bedürftig erscheint. Die hohen räumlichen Dimensionen gestatten auch hier nicht wohl ein Werk von geringem Umfange und die Verhältnisse machen die Stelle geeigneter Aufstellung zweifelhaft, das Ganze wird reiflicher Erwägung bedürfen und noch der Zukunft vorbehalten bleiben müssen. Indessen schien es angemessen, auch hierauf schon jetzt Ihre Aufmerksamkeit zu leiten, und Sie in Beziehung auf beide Plane um weitere Ueberlegung und Mitwirkung zu bitten.

*) Bis auf Weiteres ist das Blatt (14½ Zoll zu 11 Zoll) für Schul- u. milde Anstalten ɩc. in Partieen von 25 Exemplaren zu dem billigen Preise von 7½ Sgr. pro Ex. durch die Gropius'sche Buchhandlung in Berlin zu beziehen. D. Red.

Der Kunst- und Literaturverein in Mainz.

Aus dem eben ausgegebenen Bericht dieses Vereins erfahren wir, daß derselbe bereits im 32sten Lebensjahre, also im kräftigsten Jünglingsalter steht, er ist somit einer der ältesten Vereine in Deutschland und unterscheidet sich dadurch von anderen Kunstvereinen, daß er sich auch mit der Literatur beschäftigt. Er besitzt eine eigene bedeutende Gemäldesammlung. Er war einer der ersten Vereine, welcher seinen Beitritt zu der einen so erfreulichen Fortgang nehmenden Verbindung der deutschen Kunstvereine für historische Kunst erklärte. Die Idee dieser Verbindung hat der Verein in Verbindung mit denjenigen Städten, welche zusammen den rheinischen Kunstverein ausmachen, bereits in seinen Grenzen und Bereich faktisch ins Leben gerufen. So wandert in diesem Augenblicke das für 2000 fl. angekaufte Gemälde von Christian Köhler in Düsseldorf: „Julia“ durch alle sieben Vereinsstädte des rheinischen Kunstvereins, um dann durch das Loos einer derselben als bleibendes Eigenthum zugesprochen zu werden. Hoffen wir, daß die vereinten Kräfte jener größeren Vereinigung nicht minder glücklich seien in einmüthigen Resultaten, die der deutschen Kunst zum Heile gereichen mögen.

Der Stand der Mitglieder des Mainzer Vereins zeigt sich im Fortschreiten. Die Gesammtzahl beläuft sich jetzt auf 400, nebst mehr als 200 eingeführten Damen, eine Anzahl, deren sich der Verein noch in keiner früheren Zeit zu erfreuen hatte.

Der Verein hat seine regelmäßigen Freitags-Versammlungen den Winter hindurch abgehalten und wird dieselben noch bis zum 1. Mai fortsetzen.

Sein Besitzthum besteht in der schon erwähnten Sammlung von Oelgemälden zum Werthe von etwa 10,000 fl. und in einer Anzahl von plastischen Sachen und Werken der vervielfältigenden Künste zum Werthe von mehr als 1000 fl.

Prospectus.

Die Damen Albertine von Hochstetter und Luise Kugler, der Kunstwelt durch anziehende Schöpfungen auf dem Gebiete des Aquarell-Portraits, der Blumenmalerei und der Arabeske bekannt, traten vor einigen Jahren, auf der akadem. Ausstellung zu Berlin vereint mit einer Illustration des Geibelschen Gedichtes „Morgenländischer Mythus“ auf. Bemerkenswerth war bei diesem Kunstwerke der Umstand, daß das Gedicht eigends in Hinblick auf die Art des illustrativen Talents der Künstlerinnen geschrieben wurde. Von ihnen dazu aufgefordert, sang Emanuel Geibel jene sehnsuchtsvolle Liebes-Mythe des traumseligen Morgenlandes, welche schon durch ihren märchenhaften Schauplatz, den palmen- und blüthenreichen Orient, die künstlerische Phantasie zu den anmuthigsten Gebilden der Arabeske anzuregen geeignet war. Die Illustration hat denn auch dem liebenswürdigen Gedicht den würdigsten Rahmen verliehen und das Ganze, in 15 Blättern ausgelegt, erregte in dem Grade das allgemeine Wohlgefallen, daß J. M. die Kaiserin v. Rußland es ankaufen und zu einem Album vereinigen ließ. In dieser Form gelangte es als Geschenk in die Hände der regierenden, sehr kunstsinnigen Frau Großherzogin Auguste von Mecklenburg-Schwerin, welche dem mehrfach ausgesprochenen Wunsche um Vervielfältigung huldvoll nachgebend, die Herausgabe des Albums mittelst Farbensteindruck allergnädigst gestattet hat.

Noch ehe hierzu die einleitenden Schritte gethan wurden, bildete sich in Kreisen, wo das Kunstwerk bekannt geworden, das unten stehende Verzeichniß von Subscribenten.

Indem ich nun, mit der Herausgabe betraut, hierdurch zu weiterer Unterzeichnung ergebenst einlade, bemerke ich nur noch, daß die Ausführung sofort in Angriff genommen werden wird, sobald die bestimmte Anzahl von 200 Unterschriften, welche einigermaaßen die bedeutenden Kosten des Farbendrucks aufwiegen möchten, vorhanden ist. Eine möglichst schnelle Vollendung der Arbeit wird mir dann Pflicht sein. Die Herren Storch und Kramer, als die Ersten auf dem Gebiete des Farbendrucks anerkannt, haben die Vervielfältigung übernommen.

In der heutigen Nummer des Deutschen Kunstblattes befindet sich eine nähere Beschreibung des ausgezeichneten Werkes, auf welche ich zu verweisen mir erlaube.

Der Preis des Exemplars ist für die Subscribenten auf 5 Frd'or. festgesetzt und kann das Werk durch jede Buch- oder Kunsthandlung bezogen werden.

Berlin, Ostern 1855.

Heinrich Schindler.

Erstes Subscribenten-Verzeichniß.

J. Maj. die Kaiserin von Rußland. (3 Exempl.)
Se. Maj. der König von Preußen. (5 Ex.)
J. Maj. die Königin von Preußen. (2 Ex.)
J. Maj. die Königin von Baiern. (2 Ex.)
Se. K. Hoheit der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin. (5 Ex.)
J. K. Hoheit die Großherzogin von Mecklenburg-Schwerin.
J. K. Hoheit die verwittwete Großherzogin von Mecklenburg-Schwerin. (2 Ex.)
J. K. Hoheit die Großherzogin von Mecklenburg-Strelitz.
Se. K. Hoheit der Erbgroßherzog von Mecklenburg-Strelitz.
J. K. Hoheit die Erbgroßherzogin von Mecklenburg-Strelitz.
Se. K. Hoheit der Prinz Adalbert von Preußen.
Se. Durchlaucht der Prinz Friedrich zu Hessen.
J. Hoheit die Frau Herzogin Caroline von Mecklenburg-Strelitz. (2 Ex.)
J. Hoheit die Frau Herzogin Luise von Mecklenburg-Schwerin.

Hr. Aegidi, Hof- und Medizinal-Rath, Dr. in Freienwalde.
„ Barnewitz, Buchhändler in Neustrelitz.
Frau von Braunschweig in Charlottenburg.
Hr. von Buch auf Ringsleben bei Fürstenberg in Mecklenburg-Strelitz.
„ von Buch, Kammerherr auf Tornow bei Fürstenberg in Mecklenburg-Strelitz.
Hr. von Dachröden, Kammerherr in Neustrelitz.
„ von Dewitz auf Miltzow bei Woldegk in Mecklenburg-Strelitz.
„ von Dewitz, Oberhauptmann auf Krumbeck in Mecklenburg-Strelitz.
„ von Engel auf Breunsee bei Neubrandenburg in Mecklenburg-Strelitz.
„ von Grävenitz, Oberlandforstmeister in Neustrelitz.
„ von Heyden-Linden-Tützpatz, Erblandmundschenk und Kammerherr auf Tützpatz bei Friedland in Mecklenburg-Strelitz.
„ von Kamptz, Oberhofmeister in Neustrelitz.
„ von Kardorf, Kammerherr in Neustrelitz.
„ Ph. Lehrs, Kaufmann in Berlin.
„ von Malzahn, Baron auf Peccadel bei Neustrelitz.
„ von Michael-Ihlefeld auf Ihlefeld b. Neubrandenburg in Mecklenb.-Strelitz.
Frau Gräfin von Moltke-Behle.
Hr. von Oertzen auf Lübersdorf bei Friedland in Mecklenburg-Strelitz.
„ Eugen Trowitzsch, Buchhändler in Berlin.
„ von Boß, Oberjägermeister in Neustrelitz.
„ von Waldow, Kammerherr auf Dannenwalde bei Fürstenberg in Mecklenburg-Strelitz.
„ von Warburg auf Quaden-Schönfeld in Mecklenburg-Strelitz.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 16. **Donnerstag, den 19. April.** **1855.**

Wichtige Entdeckung in Bezug auf technische Behandlung der Malerei.

Der düstere Eindruck, welchen alte Oelgemälde durch Nachdunkeln und Trübewerden der Farben von jeher auf mich machten und ganz besonders in Kirchen, wo ohnedies Gemälde nicht immer in der besten Beleuchtung angebracht werden konnten, erweckten in mir schon in früher Zeit den Gedanken, ob es denn keine Mittel gäbe, das ursprüngliche Bild, so wie es aus Künstlers Hand hervorgegangen, länger zu erhalten, als es bis jetzt der Fall war. Bei meiner längern Praxis in der Malerei griff ich nach jedem Bleichungsmittel des Oeles, plagte mich mit der umständlichen Behandlung, mit Temperafarbe zu untermalen und das zum Uebermalen benutzte Oel in Kreidegrund einsaugen zu lassen. Auf Holztafeln, als colorirte Zeichnungen behandelt, wie die meisten Gemälde der altdeutschen Schule, haben die Farben noch eine ziemliche Klarheit erhalten, aber auf Leinwand und durch größerer Ausführung nöthiges öftere Uebermalen sind diese Umstände völlig nutzlos. Genug, ich überzeugte mich bald zu meiner größten Betrübniß, daß mit dem Schritte von der Wasserfarbe zur Oelfarbe in der technischen Entwickelungsgeschichte der Malerei ein segenloser Geist mit heraufbeschworen wurde, welcher, vom Trocknen des ersten Pinselstrichs an, die Zerstörung der Farben mehr oder weniger beschleunigt. Bei Ausführung des Schillerzimmers im Großherzogl. Schlosse in Weimar fand ich unter Bernhard Nehers Leitung praktische Gelegenheit, die damals durch Anregung eines der kunstsinnigsten Fürsten Deutschlands ins Leben getretene Enkaustik kennen zu lernen und durch die Aufmerksamkeit, welche ich später ausgegrabenen Bruchstücken pompejanischer Enkaustik zuwendete, erkannte ich bald, daß durch jene Behandlungsweise des Wachses zur Malerei das verloren gegangene Verfahren noch nicht ersetzt sei.

Unermüdliche Versuche ließen mich allmälig dem Ziele näher rücken und jetzt dieses alte, höchst einfache Verfahren wieder entdecken. Bei dessen Ausübung hat der Maler die Grade der Härte, der Zähigkeit, der Nichtschmelzbarkeit an Sonnen- oder Ofenhitze, der Durchsichtigkeit der Wachsfarbe vollkommen in seiner Gewalt. Außerdem gelang es mir, diesen Wachsfarben diejenige Geschmeidigkeit beizubringen, welche nicht nur zum Ueberstreichen ganzer Tinten, sondern zu jeder Abwechselung der Töne und zur zartesten und freiesten Ausführung nöthig ist, weshalb sie auch zu jeder Bildergröße auf Mauer, Holz, Leinewand u. dgl. zur Darstellung von allerlei Gegenständen mit gleichem Vortheil angewendet werden können. Beschädigungen lassen sich leichter als an andern Bildern restauriren. Ein zweites von mir erfundenes Verfahren besteht darin, ohne fettes Oel auf Leinwand, Holz u. dergl. zu malen, den Farben dieselbe Festigkeit zu geben und sie mit derselben Leichtigkeit zu behandeln, als gewöhnliche Oelfarben, wobei sie aber nicht wie diese in einem immerwährenden Forttrocknen bis zum Ausdörren begriffen sind. Das die Farben bindende Material führt nicht jenen Schaden des Nachdunkelns mit sich, macht sie nicht nur durchsichtiger und nährender, sondern erhält sie auch für die Zukunft in ihrer vollkommnen Frische. Daß hier von einem mit Terpentinöl zu malenden Harze nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst, denn das wäre weder etwas Besseres, noch etwas Neues.

Da mir meine Verhältnisse die Herrschaft über meine Zeit nicht so weit verstatten, größere und ausgeführtere Belege von obigen Verfahrungsweisen in Ausstellungen zu senden, so erbiete ich mich aber, kleinere Skizzen davon Kunstfreunden gegen Uebernahme der Transportkosten zur Ansicht mitzutheilen.

Aug. Könitzer,
zur Zeit in Neustadt a. O.

Es liegen uns mehrere Skizzen von dieser Malerei vor und wir müssen bekennen, daß sie in Bezug auf die Leuchtkraft der Farben, welche an diejenige von Glasgemälden erinnert, einen sehr vortheilhaften Eindruck machen, und daß wir es für einen großen Gewinn erachten müssen, wenn es sich bestätigt, daß dieser Farbenglanz den Schutz gegen Nachdunkelung in sich trägt. Hiesige Künstler und Kunstfreunde können die Proben noch in nächster Zeit bei uns ansehen.

Die Redaktion.

Studien über die neuere belgische Kunst.

I.

Die bedeutenden Leistungen der neueren belgischen Kunst sind seit längeren Jahren auch in Deutschland nicht unbeachtet geblieben, und es ist durch die derselben bei uns geschenkte Aufmerksamkeit ein artistischer Austausch zwischen beiden Ländern eingeleitet, der für das Verständniß der Kunst nicht ohne Erfolg geblieben ist. Indem wir die Aufmerksamkeit unserer Leser auf diesen Gegenstand lenken, haben wir die Absicht, einen Beitrag zu geben zur Charakteristik der Richtung und des Zustandes der heutigen Malerei und Plastik in Belgien.

Es wäre ein anziehendes Studium, eine Reihe von Jahren zurückzugehen, und den Bewegungen der belgischen Kunst, seit ihrer Wiedergeburt, Schritt für Schritt zu folgen. Ungefähr um die nämliche Zeit, als der belgische Staat seine Selbstständigkeit erlangte, und ohne Zweifel durch den lebendigen Anstoß, den damals die Nation ausübte, mitbewegt und vorwärtsgetragen, war es, daß einige talentvolle und thätige junge Männer in Antwerpen, einst dem Sitz altflamändischer Künstlerblüthe unter Quentin Metsys, Rubens und seinen Schülern, begierig, von der Bewunderung, welche die Reisenden aller Länder nach den Kirchen oder den Museen ihrer Vaterstadt zog, etwas für sich zu erwerben, mit frischer Begeisterung sich ans Werk machten, um, fremden Einfluß abweisend, den nationalen Ueberlieferungen in der Kunst wieder ihr Recht zu verschaffen. Gleich die ersten Arbeiten machten damals Aufsehen, und trotz der Unvollkommenheit eines ersten Aufschwungs war doch der Anfang gut, natürlich, voll kräftigen Strebens. Man warf das Joch der französischen Schule Davids ab, um sich unter das Banner von Rubens zu stellen. Drei Namen glänzten damals besonders hervor: Wappers und Dekeyser für die Historienmalerei, Leys für das mittlere Genre. Zu gleicher Zeit tauchten andere, eine gute Zukunft versprechende Talente in verschiedenen Zweigen auf; doch gingen alle von einem gemeinschaftlichen Prinzip aus und hielten sich in einer gleichen Richtung. So entstand eine neue Antwerpener Schule, deren Einfluß durch die seit 1835 regelmäßig abgehaltenen Kunstausstellungen sich verbreitet, und deren Beispiel fast in allen Städten Anhänger und Nachfolger anzog. Ohne Zweifel wurde damals der wirkliche Werth ihrer Productionen weit überschätzt, allein das Publikum förderte großmüthig durch seinen Beifall die kühne und zeitgemäße Neuerung. Man hatte wieder eine landesbürtige, der Gegenwart sich anschließende Malerschule, man hoffte auf eine zweite flamändische Kunstblüthe. Aber Unrecht war es, eine solche voreilig zu proclamiren. Die wesentlichen Grundlagen der Malerei, worin die Wissenschaft des großen Meisters besteht, Zeichnung, Composition, Styl, waren erst noch zu erringen und sollten vorerst durch eine ungemeine Stärke des Effects, durch Glanz und Reichthum der Farbe ersetzt werden. Fruchtbare Werkstätten thaten sich in Antwerpen auf, wohin aus allen Landestheilen, selbst aus der Fremde, junge Leute in die Lehre sich begaben. Aber der Unterricht war so wenig gründlich, wie die Arbeiten der Lehrer. Ein baldiger Stillstand machte sich daher bemerklich, ja eine im bloßen Farbeneffect ausschweifende Entartung nahm überhand. Da erschienen einige sorgfältig gearbeitete Werke französischer Künstler und die Schüler von Antwerpen waren die ersten, um die neuerlernte Weise zu verlassen, deren Schwächen sie einsahen. Indem sie aber dem Fremden sich zuwandten, verloren sie ihre Eigenthümlichkeit, worin sie es zu einer gewissen Stärke gebracht hatten. Eine Umwandlung trat ein, die wir, wie sie nach und nach weitergriff, haben beobachten können. In den letzten Jahren neigte sich der Geschmack immer mehr von den Coloristen ab, während Wappers, sich isolirend, fast nur noch Farbenstücke lieferte. Dekeyser, der sein erstes Stück, „die Schlacht von Woeringen", nicht übertroffen hat, ist immer trockener und conventioneller geworden. Manche gingen bis zu einer cynischen Geringschätzung der Farbe und lieferten Bilder im grauen Ton des Chausseestaubes. Gegenwärtig ist, vor dem Uebergreifen des französischen Geschmacks, der Name der Antwerpener Schule fast erloschen. Doch sind einige Künstler ihren Grundsätzen treu geblieben, unter denen Leys allein den Namen einer ganzen Schule vertreten könnte. Andere zeigen eine vortheilhafte Mischung des Einheimischen und des Französischen und haben es in dieser Art, wie Gallait, zu anerkannter Meisterschaft gebracht. — Bei Mehreren, und namentlich bei dem Letztgenannten, scheint auch der Einfluß italienischer Vorbilder, vorzüglich der venetianischen Schule, durchzuleuchten. Die Kenntniß der Italiener ist jedoch ebenfalls mit nur wenigen Ausnahmen durch die Studien in den Pariser Galerieen vermittelt. Dagegen lassen gerade die Studien in den dortigen Ateliers hoffen, daß man wieder mehr dem einheimischen Geschmack, der geschichtlich zu tief gewurzelt ist, um sich auslöschen zu lassen, von dem überall die Kirchen in Städten und Dörfern Denkmäler in Fülle aufweisen, sich zuwenden und dann zu einer vollen und gründlicher durchgebildeten Selbstständigkeit sich erheben werde. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir schon beachtenswerthe, auf dies Ziel hindeutende Versuche unter den neuesten Leistungen finden.

Von der heutigen Belgischen Malerei reden, heißt zunächst von Gallait reden. Bei diesem Meister ist es selbst für deutsche Leser nicht mehr nöthig, eine Aufzählung der Hauptwerke vorzunehmen. Das Hervorragendste darunter, die „Thronentsagung Kaiser Karls V." hat vor Zeiten in Deutschland die Runde gemacht, und auch die „Krönung Kaiser Balduins", so wie das spätere: „die enthaupteten Grafen Egmont und Hoorne vor dem Brüsseler Armbrustschützencorps ausgestellt", ist bei uns nicht unbekannt geblieben. Wir wollen nur bemerken, daß Gallait durch wiederholte und sichere Erfolge seinen Ruhm fortwährend aufrechthält. Während der Schwankungen in der Belgischen Kunst ist er, der früh einen tüchtigen Weg einschlug, sich gleich geblieben und hat dabei immer neue Seiten seines Talents entfaltet, worin wir die beste Gewähr für sein Verdienst erblicken. Die „Familie des Gefangenen", sein neuestes Bild, zeigt drei Figuren, wozu als vierte der Gefangene kommt, der der Situation die Mitte giebt; er wird aber nur oben hinter dem Eisengitter des Kerkers sichtbar. Eine noch junge Mutter, einen Säugling auf dem linken Arm haltend, den Kopf zurückgebogen, den Blick nach dem Gitter aufschlagend, woher, scheint es, eine Stimme vernommen wurde, hält mit der Rechten den Geigenbogen ihres rechts neben ihr stehenden Sohnes an. Das Instrument, so merkt man sofort beim Anblick der Gruppe, dient sowohl für den Unterhalt der Familie, wie auch zum Erkennungszeichen für den Vater. Mit solchen einfachen Mitteln, auf geschlossenem Raum, wo die Gestalten, lebensgroß, bis in die Mitte des Körpers erscheinen, hat Gallait die größte Wirkung erreicht. Der Kopf der Mutter, leicht auf die linke Schulter geneigt, ist von dem gelungensten Ausdruck; Schmerz und Freude mischen sich in dem dunklen, feuchten Auge, indem sie die Stimme hört, die auf das durch die Geige gegebene Signal antwortet. Der Knabe scheint nicht so deutlich gehört zu haben, wie die Mutter; er blickt nach dem Gefängniß auf, um sich von der Nähe seines Vaters zu überzeugen. Dieses Gemälde ist vollkommen in der Zeichnung, fein, natürlich, wahr, voll tiefer Empfindung der schönen Natur. Licht und Schatten sind aufs beste vertheilt, nirgends etwas Hartes und Unbelebtes. Der Kopf und der Nacken des Knaben sind bewundernswürdig ausgeführt; diese Theile allein würden die strengste Vergleichung mit Werken der größten Galerien aushalten.

Ein anderes, schon früher vollendetes Bild von Gallait stellt

den „wahnsinnigen Tasso im Gefängniß" dar. Schon vor längerer Zeit hatte Gallait den Dichter Tasso zum Gegenstande eines Gemäldes gewählt, womit er so großen Erfolg fand, daß man ihn an die Spitze der belgischen Maler stellte, ein Platz, den er seither zu behaupten und zu erweitern gewußt hat. Damals malte er den „Besuch Montaigne's bei Tasso im Kerker." Diesmal zeigt er diesen, lebensgroß, auf dem Lager sitzend, die überschlagenen Kniee mit den gefalteten Händen haltend, auf die ein heller Sonnenstrahl fällt; der übrige Theil der Gestalt, wie des ganzen Bildes, bleibt im Halbdunkel und wird nur durch den Wiederschein des Strahles erhellt, der durch das Kerkergitter herabsteigt, um die Hände des unglücklichen Dichters zu beleuchten; dieser letzte Theil aber steht im reichsten Glanz. Der Eingeschlossene scheint durch die Sonnenwärme sich belebt zu fühlen, was zu seiner traurigen Gemüthslage einen wohlthuenden Contrast bildet. Der Umstand jedoch, daß die obere Körperhälfte mit dem Kopf in Halbnacht verschleiert bleibt, so vortrefflich auch Alles ausgeführt ist, kann der Composition selbst nicht günstig sein. Bei einer, so bedeutenden historischen Person, wie Tasso, darf der Maler sich nicht damit begnügen, die Situation durch einen Effect des Helldunkels auszudrücken; er darf dies technische Mittel nicht in dem Grade betonen, um die Aufmerksamkeit des Beschauers abzuziehen, und die Person, die alles Interesse auf sich ziehen soll, zurückzustellen. Der über den Obertheil der Gestalt verbreitete Schatten bezeichnet ein an sich richtiges Gefühl; aber er begleitet es mehr, als er es ausdrückt; daher hätten wir nur gewünscht, daß es auch durch die Form sich abspiegle, womit die Kunst am sprechendsten die Seele malt, im Antlitz, auf der Stirn vor Allem. Die düstere Auffassung in diesem Kunstvorwurf würde gewiß an Gehalt und Tiefe gewonnen haben, wenn das Haupt des Dichters selbst, als das Grabmal seiner Größe, als die Behausung eines gestörten, von dem Wirklichen entrückten Genius erschiene. Ein Lichtstrahl, auf diese bedeutenden Züge geworfen, hätte uns tiefer in das Innere, vor- und rückwärts von dem versinnlichten Moment, blicken lassen. So wäre es uns möglich geworden, durch die gebrochnen Formen hindurch, einen unsterblichen Geistesfunken zu gewahren. Abgesehen von dem angegebenen Umstand, ist das Bild ausgezeichnet. Vielleicht dürfen wir hoffen, daß der Meister, dem die Darstellung des Tasso gewissermaßen anzugehören scheint, noch einmal darauf zurückkommen werde, um dann etwas in jeder Hinsicht des großen Dichters und des großen Malers Würdiges zu schaffen. —

Ein anderes neueres Bild von Gallait ist die „kroatische Feldwache," eine große, bis auf die Knie sichtbare Figur, mitten in einer öden Ebene aufgestellt, die Hand auf den langen Schaft eines Gewehrs gestützt, den Blick, ohne den Kopf zu bewegen, spähend nach der Gegend gerichtet, wo Lärm oder Bewegung die Aufmerksamkeit erregt zu haben scheint. Die Gestalt ist mit ausnehmender Kraft gearbeitet, sie ist natürlich, edel in der Bewegung, muskelkräftig und leicht, den Kopf von schöner Form.

Als ein anderer Hauptvertreter der neueren belgischen Schule im historischen Fache gilt Ernst Slingeneyer, dieser Krafteffectmaler, bei dessen Bildern es selten ohne Schrecken oder Grauen und unter Lebensgröße abgeht. Auch sein neuestes Gemälde hat beide Eigenschaften und ist seit seiner Ausstellung auf dem vorigjährigen Salon vielfach in gutem wie im bösen Sinne citirt werden. Es ist aus der Geschichte der Johanna von Castilien. Diese Königin war auf ihren Gemahl, Philipp den Schönen, so eifersüchtig, daß sie schon drei Jahre nach der Vermählung mit ihm in eine Schwermuth verfaul, die durch nichts zu zerstreuen war. Durch den Tod Philipps, am 15. September 1506, wurde ihr Geist völlig irr. Robertson, der Geschichtsschreiber Karls V., sagt darüber: „Johanna blieb bei dem Leichnam Philipps mit derselben Zärtlichkeit und Aufmerksamkeit, als wäre er am Leben. Nachdem sie zuerst ihn hatte bestatten lassen, ließ sie ihn nachher wieder aus der Gruft nehmen und in ihr Gemach tragen. Da sie von einigen Mönchen die Geschichte eines Königs gehört hatte, der 14 Jahre nach seinem Tode wieder auferstanden sein sollte, so blickte sie fast fortwährend den Todten an, auf den glücklichen Augenblick, wo er in's Leben zurückkehren würde, harrend. Zum Uebermaaß des Wahnsinns war sie auf den todten Gatten ebenso eifersüchtig, wie sie es auf den lebenden gewesen war." Diese Stelle hat, wie wir aus dem Kataloge ersehen, den Maler inspirirt. Allein von jener tiefen Schwermuth, von jenen unverwandt auf den Leichnam gehefteten Augen, von jener Schönheit des Mannes, die die Zeitgenossen so priesen, von allen den wesentlichen Erfordernissen dieses schrecklichen Gegenstandes, auf die der Geschichtsschreiber den Maler, wie mit dem Finger, hinweist, findet sich gar nichts auf dem Bilde. Johanna sitzt in einem Sessel neben dem Bett, die Leiche hat sie auf ihren Schooß gezogen, drückt sie in die Arme, und ein seitwärts geworfener Blick scheint die Furcht auszudrücken, daß man ihr den Gegenstand ihrer Sorge entreiße. Nun fehlt aber diesem Blick alle Tiefe des Schmerzes, er ist für die Lage der Frau völlig nichtssagend. Daß es sich um den Gegenstand einer geistzerstörenden Leidenschaft, nicht um ein Ding der Laune und Eitelkeit handelt, davon spricht das Bild nicht. Es giebt allerdings auch einen kindischen Wahnsinn, in solcher kläglichen Lage kann der Irre mit den ernstesten und grausigsten Dingen sein Spiel haben; allein was sollte dergleichen Gemüthsstumpfheit für die schöne Kunst bedeuten? Und müßte man bei einem geschichtlichen Vorwurf, wie Johanna von Castilien ist, den Gedanken einer in sich verlorenen Liebe nicht lebendiger, inniger fassen? — Der Leichnam Philipps ist bis zur Mitte völlig nackt, nur das eine Bein ist in die Betttücher verwickelt. In einer anderen Composition könnte das Nackte, in so großem Maaße zugelassen, mit Erfolg behandelt werden; hier kann es nur schaden, da es die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, von dem Gefühlsausdruck, abzieht. Der schöne Kopf Philipps erscheint gar nicht, so ist er zurückgeworfen, oder von Haar bedeckt, man sieht nichts, als das untere Kinn und die Nasenspitze. Ein rosenwangiges Kind (dereinst Karl V.) sitzt im Vordergrunde und scheint mit einer Krone zu spielen. Ist es etwa ein Witz, in die Lage hineingezwungen, zu der das gar keine Beziehung zeigt? Wir können Slingeneyers Leistung, was Gedanken und Vorstellung des Gegenstandes anlangt, nicht anders als für verfehlt erklären, müssen aber der Arbeit, sofern sie mit Geschick ausgeführt ist, der guten Behandlung der Draperie und des Costüms Gerechtigkeit angedeihen lassen, was jedoch nicht hinreicht, um ein Historienbild befriedigend zu finden, selbst wenn die Aufgabe ihrer Natur nach zu dieser Gattung geeignet ist.

Es ist den belgischen Malern eigen, daß sie in der Historie mehr die Situation, als die Handlung darzustellen lieben. Damit wird dem Gewicht, was sie auf die Ausführung legen, Vorschub geleistet, indem gewissermaaßen innere Gründe dafür vorhanden zu sein scheinen. Ein auch bei den Deutschen, besonders in neuerer Zeit beliebter Situationsstoff ist Karl V. in St. Just. Bei dem Maler Robert ist ein solches Bild, „Karl V. vor dem Tode", von der Regierung bestellt worden. Um daraus ein lebensgroßes Bild zu machen, mußte der Fall (Karl, der zu St. Just ein Abbild von Michel Angelos jüngstem Gericht betrachtet, was ihn so erschüttert, daß er tödtlich krank wird,) bedeutender gedacht werden. Man konnte viel Ergreifendes, große Ideen, aus dieser an sich sehr günstigen Aufgabe entwickeln. Wie die Sache aber hier erscheint, läßt sie ziemlich kalt. Uebrigens ist die Zeichnung correct und frei, das Colorit harmonisch, worin wir einen Erweis der lange Zeit in Italien betriebenen Studien des Malers sehen. Robert hat sicherlich ein vorzügliches Talent, eine edle und elegante Weise, was sich be-

sonders in seinen Portraits zeigt. Für die Historie mangelt ihm, wie es scheint, Leben und Eigenthümlichkeit in der Composition, und der Ausdruck kommt dem Inhalt nicht nach.

Auf dem Gebiete der biblischen Historie hat Thomas seit ein Paar Jahren die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen. In frühern Ausstellungen, zu Antwerpen und Gent, sah man von ihm: „Das Urtheil Salomos" und „Hagar in der Wüste", die jedoch von seiner neuesten Leistung übertroffen werden. — Diese stellt vor: „Judas in der Nacht der Verurtheilung Christi umherirrend." Der Verräther, von Gewissensbissen gejagt, schweift um Jerusalem her; so gelangt er am Rande eines Waldes an, wohin der Schein eines Feuers ihn gelockt haben mag, das von zwei Arbeitern angezündet war, die in tiefem Schlafe liegen. Ruhelos schleppt sich Judas durch die Steinblöcke, welche den Boden unwegsam machen, und nähert sich dem Feuer, vielleicht in der Hoffnung, Menschen zu finden, unter denen er die Qual seines Innern zerstreuen könnte; aber er fährt entsetzt auf; denn das Kreuz, für den von ihm verrathnen Gerechten bestimmt, liegt vor seinen Füßen. Er findet sich auf einem Werkplatz, der in seiner greifbaren Wirklichkeit das Grauen seines Gemüthes noch vermehren muß. In dem Holz steckt noch der Bohrer, um die Löcher zu graben, worin die Hände des Opfers geheftet werden sollen; augenscheinlich werden die Zimmerer mit Tagesanbruch ihre Arbeit zu Ende bringen. Die Handlung ist offenbar sehr glücklich erfunden, sie ist neu, ihre Bewegung muß sich in dem genommenen Moment steigern. Auch hat Thomas es wohl verstanden, seinem Gegenstand die günstige Seite abzugewinnen. Die Nachtscene ist keineswegs dunkel und schwer ausgefallen; der Contrast zwischen dem Feuer und dem Mondlicht ist frei und scharf ergriffen und hat den richtigen Ton. Doch hätte die Judasfigur mehr entwickelt werden können. Manche finden das Gesicht desselben zu sehr ins Häßliche gezogen. Allein bei alle dem und trotz einer gewissen Unsicherheit an einzelnen Stellen verdient das Ganze vorzüglichen Beifall.

Van Severdonck's neueste, sehr umfangreiche, Arbeit ist die „Schlacht von Gravelingen" (13. Juli 1558). Viel Kraft in diesem schrecklichen Gewühl, die Hauptgruppen trefflich vertheilt, so daß sie sich sehr wohl von einander absondern; dies ist kein geringes Lob, denn es gehört viel Geschick und Muth dazu, um dergleichen Scenen zusammenzubringen, zu verschlingen und zu gliedern. Das ist denn aber auch Alles, was wir daran zu rühmen haben. Der Ton des Ganzen ist weder wahr, noch entschieden genug, der Zeichnung fehlt es hie und da an Schärfe und Gedrungenheit. Die Schlacht selbst bietet durchaus wenig Anziehendes, es ist nur ein Getümmel der physischen Kräfte, oft gewaltsam und unnatürlich in den Bewegungen, ohne einen Punkt, wo die Gemüthstheilnahme des Betrachters gefesselt würde. In dem Gewühl sind Männer und Weiber durcheinander, fast alle Köpfe sind im Ausdruck sehr übertrieben, manche frazzenhaft. Für die Frauenkirche zu Namür hat Severdonck „Christus dem Volke dargestellt" gemalt, aber dieses Bild zeigt weder Gefühl, noch Gedanken, weder Charakter, noch Styl eines religiösen Bildes, es ist nicht einmal edel genug gehalten, um dieser Gattung anzugehören, auch in der Zeichnung ist es unbefriedigend.

Im historischen Genre behauptet unter allen Malern keiner den Ruhm der flamändischen Schule besser, als Leys, den wir schon anfangs namhaft gemacht haben. Leys fing als kühner Neuerer an und bildete sich in seinem Fach zum Meister aus; er verstand, was so Wenigen gelingt, seinen Rang als solcher zu bewahren. Seine Gemälde sind in vielen Städten Europa's zerstreut, und viele unserer Leser kennen sein Verdienst gewiß aus eigener Anschauung. Unter seinen neuesten Sachen ist das ansehnlichste: „Faust und Wagner." Es ist die Spaziergangsscene am Nachmittage des Osterfestes. Männer, Frauen und Kinder wandeln aus den dunkeln Thoren, unter noch laublosen Bäumen, im Sonnenschein, nach den Worten Göthe's: „Aus dem hohlen finstern Thor dringt ein buntes Gewimmel hervor, Jeder sonnt sich heute so gern." — Ein junger Cavalier, der einer in Sammet und Taffet reichgekleideten Dame den Arm giebt, eröffnet den Zug; ohne Zweifel hat Jener zu seiner Schönen von Herzenssachen gesprochen, diese, unbekümmert und leicht, bewegt sich, wie schwebend, nach rückwärts, so natürlich, als sähe man die Bewegung vor sich gehen. Am andern Ende folgen die Aeltern; andere Personen sitzen auf Bänken oder lehnen sich an Bäume; überall Ruhe und Erholung. Alles ist mit solcher Wahrheit, so lebendig und zeitgerecht vorgestellt, daß schwerlich ein moderner Maler das Zeitalter des Faust besser vergegenwärtigt hat. Allerwärts, wie bei einem solchen Illuministen vorauszusetzen ist, leuchtet die Sonne und verbreitet um alle Gruppen das Element der Heiterkeit. — Ein anderes Stück: „Franz Floris", der sich zu einem Fest des St. Lucas, Patrons der Maler, begiebt, ist ein Meisterstück zu nennen. Es ist bekannt, daß Leys einen ihm eigenthümlichen Ton hat, eine Färbung, die in allen seinen Gemälden sich wiederfindet, eine Gleichförmigkeit, die Einige ihm zum Vorwurf machen, während Andere darin seine Stärke sehen. Wir schließen uns den Letztern an, denn indem er in dieser Bestimmtheit sich ausgebildet und festgesetzt hat, weiß er doch immer durch die ähnlichen Mittel, die er vollkommen beherrscht, neu zu interessiren und die mannigfaltigsten Gegenstände zu beleben.

Wittkamp machte sich zuerst vor einer Reihe von Jahren durch ein damals von der Kritik allgemein und mit vollem Recht gerühmtes Stück: „Holländer auf Nowa-Zembla überwinternd" bemerklich. Die Mannschaft baute sich aus den Trümmern ihres Schiffes ein Blockhaus und blieb 6 Monate lang in dieser öden Gegend. W. hat jetzt das Seitenstück hierzu gemalt: „Die Rückkehr der Holländer von Nowa-Zembla" (1597). Von begeisterter Freude werden die muthvollen Seefahrer, die ein ganz zerbrechliches Fahrzeug getragen hat, bei dem Anblick der vaterländischen Küsten ergriffen; der Kapitain mit gefalteten Händen, im Dankgebet, am Steuer, das sie so glücklich heimgeleitet hat. Es spricht sich viel Gefühl in dem Ganzen aus. Die Farbe jedoch fällt etwas zu sehr ins Grüne.

Zu den hauptsächlichsten Vertretern einer durchaus realistischen Auffassung gehört Verlat. Sein „Sturm Jerusalems unter Gottfried von Bouillon" bezeugt dies. Alles, was vor der Erfindung des Pulvers bei solch einem Unternehmen als dienlich ersonnen werden kann, zum Angriff wie zum Schutz, ist da zu finden, Thürme, Sturmleitern, Feuer, siedendes Wasser für die Häupter der Feinde, Eisen, Alles ist herbeigeschafft. Dabei ist das Bild vortrefflich und mit Freiheit ausgeführt.

Kremer bleibt mitten unter Neuerungen und Schwankungen sich immer gleich. Er führt in einem seiner letzten Werke den berühmten Blumenmaler Daniel Seghers in seiner Werkstatt, von seinen Modellen, den Blumen, umgeben, vor; ein sehr anziehender Anblick.

Eeckhout hat ein „Dreikönigsfest" gemalt, ein mit Geist und Leichtigkeit entworfenes Familienfestbild, das nur in der Farbe nicht ganz befriedigt.

Ein ganz vorzüglicher Künstler auf dem Gebiete des höheren Genre's ist Willems. Wir sahen von ihm „die Wittwe", eine schöne, reiche Frauengestalt, ganz in schwarzem Taffet gekleidet, eine Farbe, die ihr so gut steht, die so sehr die außerordentliche Zartheit und Feine der Haut hebt, daß sie ebensowohl aus Geschmack gewählt sein könnte. Die Dame, deren Haupt durch das schönste schwarze Haar beschattet wird, sitzt in einem Sessel, leicht und anmuthig angelehnt; ein mit einem rothen Teppich bedeckter Tisch steht neben ihr; hinter diesem sitzt ein junges Mädchen, ganz das Bild eines Gesellschaftsfräuleins, und liest ihrer Gebieterin vor. Es scheint,

diese Unterhaltung hat schon lange gedauert, denn der Kopf der Zuhörerin neigt sich, die Augen werden sich bald senken, in wenigen Augenblicken wird sie einschlummern. Die hübsche Leserin hat das bemerkt, sie hält inne, um ihre Herrin nicht zu stören; es ist ein reizender, zartgespannter Moment, aus dessen einfachem Verwurf Willems ein Gemälde von einem Adel des Tons und der Farbe gemacht hat, vornehmer, als das schwarzgemalte Wappen auf dem sammtnen Tischteppich. * *

Nachträge zu Lübke's mittelalterlicher Kunst in Westphalen.

Die deutsche Kunstgeschichte des Mittelalters hat durch Lübke's treffliches Werk, welches bereits durch einen kompetenten Gewährsmann im Deutschen Kunstblatte (1854, Nr. 9—11) gebührend gewürdigt worden ist, einen unschätzbaren Beitrag erhalten. Möchten andere Provinzen Deutschlands eben so fleißige als gründliche Forscher finden, welche die vielen unbekannten oder nicht gehörig erforschten Denkmale, in übersichtlicher Anordnung, durch Beschreibung und Zeichnung an's Licht zu fördern unternähmen. Es ist kaum begreiflich und nur dem unverdrossensten Eifer und der Liebe zur Sache kann es zugeschrieben werden, daß der Verfasser in der unglaublich kurzen Zeit von fünf Monaten das Material zu einem so umfassenden Werke zusammenzutragen im Stande gewesen ist. Der Unterzeichnete hatte bereits vor Jahren eine Menge Notizen über westphälische Kunstdenkmale gesammelt, welche sich theils in solchen Orten befinden, welche Lübke nicht berührt hat, oder theils Werke betreffen, welche ihm zufällig entgangen sind. Aus diesen Notizen sind nachstehende Ergänzungen entnommen.

Architektur.

S. 178. Stiftskirche zu Ober-Marsberg. Lübke vermuthet ganz richtig, daß die durchgreifendste Bauveränderung an dieser Kirche in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts stattgefunden habe. Folgende, ihm entgangene Inschrift in dem inneren Hofe am Eingange der Kirche bezeugt dies:

Anno dni MCCXXX ad vincla pet. ecclesia et tota civitas per ignem periit: post hoc tertio anno inf. inceptum est opus istud.

Im dreißigjährigen Kriege scheint die Kirche abermals theilweise zerstört worden zu sein, wie die Ansicht der Stadt Ober-Marsberg in Fürstenberg's monumenta paderbornensia zeigt. Durch die in mehreren Perioden vorgenommenen Restaurationen ist wohl das Chaos der verschiedenartigen, sich durchkreuzenden Bautheile entstanden.

S. 283. Der Chor der Klosterkirche zu Liesborn wurde, nach der Inschrift in einer aus diesem Kloster herstammenden, jetzt in der Paulinischen Bibliothek zu Münster befindlichen, gleichzeitigen Bibel in 4 Bänden, im Jahre 1336 begonnen. Diese Inschrift, auf dem vierten Blatte des Th. II., lautet:

Anno milleno tricenteno quoque sexto,
Christi natalis truncatio cum capitalis,
Summi Baptiste colitur novus est chorus iste,
Primitus inceptus lapis est primusque receptus,
Tempore persone quo rexerunt reverende,
Otto monasterium praesul pietate supinus,
Istius imperium claustri tenuitque Florinus,
Abbas bisquinus quem protegat almus et unus.

S. 308—309. Der Apostelgang (Lettner) im Dom zu Münster wurde erst unter dem Bischof Wilhelm von Ketteler im Jahre 1556 erbaut, und beweist, wie lange sich die Gothik in Westphalen erhielt. Die beiden Sakramentshäuschen daselbst scheinen aus derselben Epoche herzustammen, wenigstens waren dieselben in der Wiedertäuferzeit, 1532—34, noch nicht vorhanden.

S. 310. Das schöne, gothische Kreuz auf dem Wege von Füchtorf nach Harkotten, Kreis Warendorf, welches Lübke nicht gesehen hat, trägt die Inschrift:

Johan Korff genannt Schmising. Anno 1414. dem Godt gnade.

An dieser Stelle soll der Ritter in einer Fehde wegen der Burg Rhaben, mit dem Bischofe von Minden, erschlagen worden sein.

S. 315. Unter den bürgerlichen Wohnhäusern aus dem XVI. Jahrhundert, welche die Westseite der Hauptstraße in Münster schmücken, ist eines, welches der Mündung der Salzstraße gegenüber liegt, sowohl in architektonischer Hinsicht, als auch, weil es das Wohnhaus eines der Häupter der Wiedertäufer, Bernd Knipperdolling, gewesen, von besonderem Interesse. Dieses Haus, mit einem durch hohe Fialen geschmückten Giebel, hat nur eine Breite von drei Fenstern, wie die meisten in dieser Straße. Zu beiden Seiten des Mittelfensters erblickt man die Namen Jesus und Maria, von Strahlen umgeben. Durch den Chronisten Röchel, welcher kurz nach der Wiedertäuferepoche lebte, ist die Identität dieses Hauses außer Zweifel gesetzt. Derselbe sagt: „Knipperdolling's Haus liegt unter den Bogen, recht jegen der saltstraten und dar steidt für meden gebel in stein gehoven Jesus Maria und umher midt flammen verguldet."

In Auröchte bei Soest befindet sich eine interessante Kirche im altdeutschen Styl.

In Westercappeln bei Ittenbühren, eine Gegend, welche Lübke nicht untersucht hat, ist eine nicht unwichtige romanische Kirche.

Die Kirche in Dorsten bewahrt ein altes Grabmal mit der Darstellung der Taufe Christi und der Inschrift: sepultura calenorum (Kalandsbrüderschaft) antiqua.

Malerei.

S. 335. In der Paulinischen Bibliothek zu Münster befindet sich das sehr merkwürdige, im Anfange des XIII. Jahrhunderts geschriebene Manuscript einer lateinischen Bibel in vier Foliobänden, welche aus dem Kloster Liesborn herstammt. Dasselbe enthält eine Menge meistens 4—5" große, reich verzierte Initialen in romanischem Styl und einige kleinere Gemälde von Interesse. Jeder Band schließt mit der Inschrift:

Hec adscripta tuos lector qui flectis ocellos,
Summam scriptori requiem deposce Johanni.

S. 346. Die im Besitze des Geheimen Regierungsraths Krüger in Minden befindlich gewesenen trefflichen Gemälde des Liesborner Meisters sind mit noch einigen andern aus der westphälischen Schule, für den Preis von 3000 Pf. Sterling, in den Besitz des brittischen Museums übergegangen, nachdem die Anerbietungen des Besitzers, welche dem k. Museum in Berlin gemacht waren, leider keine Berücksichtigung fanden. So ist Deutschland wieder um eine unersetzliche Kunstperle ärmer geworden!

S. 354. Das aus dem Kloster Vinnenberg herrührende, jetzt im Provinzial-Museum zu Münster befindliche Gemälde, die zwölf Apostel darstellend, hat auffallenderweise allerdings einen schwarzen Grund mit goldenen Sternen; derselbe scheint jedoch nicht ursprünglich vorhanden gewesen zu sein, sondern dürfte aus späterer Zeit herrühren, als man den vielleicht schadhaft gewordenen Goldgrund des Ganzen mit schwarzer Farbe überstrichen und goldene Sterne ausgespart hat.

S. 365. Heinrich Aldegrever ist nicht aus Soest, wie irrthümlich angegeben ist, sondern urkundlich im Jahre 1502 in Paderborn geboren. Sein Vater hieß Hermann und hatte den Beinamen Trippenmeder (Verfertiger von Schuhen mit Holz-

sohlen, oben mit Leder bekleidet). In Folge der Theilnahme an den reformatorischen Bewegungen seiner Zeit mußte Aldegrever seine Vaterstadt Paderborn verlassen, und er begab sich nach der unter dem Schutze des Herzogs Johann von Cleve stehenden, damals in blühendem Zustande befindlichen Stadt Soest. In einem von dem Minoriten-Guardian Haverland herausgegebenen, jetzt sehr seltenen Spottgedichte auf die Anhänger der Reformation: Ein gemeine Bicht oder Bekennung der Prädikanten zu Soest ꝛc. durch Daniel von Soest beschreven im J. 1534. wird Aldegrever mehrmals erwähnt. Er beschreibt u. a., wie der Maler „Hinrick Trippenmecker" vom Magistrat in Strafe genommen worden, weil er den Stadtrichter Johann von Holte mit seiner Geliebten im Naturzustande gemalt habe, wie er einer der „Capitains" des neuen Evangeliums gewesen und als ein angesehener „Goldschmied" die stattliche Hochzeit des Superintendenten Johann von Gent in seiner Wohnung ausgerichtet habe. Ueber sein Verhältniß als Goldschmied haben sich noch einige Urkunden erhalten, woraus hervorgeht, daß er im J. 1552 zwei in Silber geschnittene Siegel für den Herzog Wilhelm von Cleve gefertigt habe, wofür er 35 Thlr. erhielt. Ueberhaupt scheint Aldegrever sich hauptsächlich mit Kupferstich- und Goldschmiedearbeiten beschäftigt und ebenso wie Dürer nach Einführung der Reformation nur wenig mehr gemalt zu haben. Die von C. van Mander und Sandrart angeführten Gemälde Aldegrever's sind verschollen, und jene, welche in den Gallerien von Wien, München und Berlin als seine Arbeiten angegeben werden, sind apokryph, mit Ausnahme des Bildnisses eines Unbekannten, welches sich unter Nr. 556a im Berliner Museum befindet und mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahreszahl 1551 bezeichnet ist. Sein Todesjahr ist unbekannt und fällt vermuthlich in die Periode von 1556—60. Er soll auf dem Petrikirchhof in Soest begraben worden sein, woselbst ihm ein befreundeter Maler aus Münster, wahrscheinlich Ludger oder Hermann zum Ring, ein Denkmal mit seinem Monogramm gesetzt hat, welches jedoch untergegangen ist.

(Schluß folgt.) C. Becker.

Das König-Ludwigs-Album.

Dritter Jahrgang.

Mit der kürzlich ausgegebenen vierten Lieferung des König-Ludwigs-Albums haben die Verleger Piloty und Loehle den dritten Jahrgang eines der umfassendsten Werke des deutschen Bilddrucks vollendet. Sie machen damit auch im Erscheinen des Ganzen einen Abschnitt und deuten dadurch an, daß die ersten Jahrgänge, welche zusammen 85 Blätter nebst den Nachbildungen der beiden Deckel des Einbandes enthalten, als der erste Band des Ganzen etwa 180 bis 190 Blätter umfassenden Albums angesehen werden können, deuten aber zu unsrer Freude keineswegs dadurch an, daß das fortgesetzte Erscheinen des Werkes in Zweifel zu ziehen wäre, noch auch, daß überhaupt ein zeitlich größerer Ruhepunkt zwischen dem 3. und 4. Jahrgang eintreten soll. Es läßt sich vielmehr von dem unermüdlichen Eifer der Verlagshandlung für die Sache der Kunst mit Zuversicht erwarten, daß sie auf der bisher ehrenvoll betretenen, kunstfördernden Bahn weiter wandeln und mit der Herausgabe der Blätter fortfahren wird.

Wenn wir den nunmehr vollendet vor uns liegenden, aus 25 Blättern bestehenden Jahrgang einer Besprechung unterwerfen, so bemerken wir gleich von vorn herein, daß wir die Beurtheilung der den einzelnen Blättern zu Grunde liegenden Originale und die der Art und Weise der Vervielfältigung von einander trennen sollten, und um uns ein Urtheil über die Leistungen des Bilddrucks zu verschaffen, billigerweise den letzteren Gesichtspunkt allein verfolgen. Doch können wir nicht leugnen, daß uns zugleich daran liegt, den Werth der von den Künstlern ins Album gelieferten Oelbilder oder Zeichnungen näher kennen zu lernen, zumal da sie unsres Wissens bis jetzt nirgends einer ins Einzelne gehenden Beurtheilung unterzogen sind. Im Allgemeinen aber läßt sich behaupten, daß, wie verschieden auch der Werth der Originale selbst, wie verschieden ferner die zur Reproduktion angewandte Technik ist, ebenso gleichmäßig trefflich jede Technik in ihrer Art hier erscheint.

Unter den 25 Blättern sind 17 Lithographien, 2 Kupferstiche, 3 Kupferradirungen, 1 Stahlstich mit Schwarzkunst, 1 Photographie und 1 Galvanographie; und unter jenen Lithographien brachte uns die erste Lieferung dieses Jahrganges 3 in Farbendruck und eine in Halbfarbendruck, während die vorigen Jahrgänge, sowie die folgenden Lieferungen des diesmaligen nur selten einen Halbfarbendruck aufzuweisen haben. Daß die Verleger, denen ja überhaupt bei jedem Blatte die Wahl der geeignetsten Reproduktionsart zusteht, von der Herstellung farbiger Lithographien wieder zurückgekommen zu sein scheinen, bedauern wir sowohl um ihret- als um unsertwillen keineswegs, da die bedeutenden Mühen und Kosten dieses Verfahrens in keinem Verhältniß zu der oft geringen künstlerischen Wirkung, wie zu der oft verfehlten Wiedergabe der Originale stehen. Unsres Erachtens sollten Farbentöne in Lithographien immer nur da angewandt werden, wo es sich um Wiedergabe gewisser Beleuchtungen und Lichteffekte, sei es nun als durchgehender Grundton oder in einzelnen Partien, handelt, aber nicht zu der oft unerreichbaren Wiedergabe aller einzelnen Töne und ihrer Accorde, was vor Allem von der Vervielfältigung der Oelbilder und insbesondere der grünen Landschaften gelten möchte. Dazu kommt noch der bis jetzt nicht hinlänglich beseitigte Uebelstand, daß Kraft und Ausdruck der Farben in den einzelnen Abdrücken sehr ungleich auszufallen pflegen. Wir sind zwar den Herausgebern sehr dankbar, daß sie uns in einem Werke, in welchem es sich auch um Darlegung sämmtlicher Vervielfältigungsarten handelt, auch diese Art der Technik vorgeführt haben, dagegen berechtigt uns eben diese Vielseitigkeit zur Wiederholung des schon früher ausgesprochenen dringenden Wunsches, im nächsten Jahrgange auch Proben des Holzschnittes zu erblicken, für die es sicherlich nicht an geeigneten Originalblättern im Album fehlen wird.

Heben wir jetzt aus der Reihe der Blätter einzelne hervor, die wir, sei es nun in Bezug auf den Werth als Copien oder auf den Werth des Originals, für die bemerkenswerthesten halten, so finden wir das über die farbigen Lithographien Gesagte z. B. in den beiden Arbeiten des Freiherrn von Ramberg bestätigt. „Der Morgen auf einer bairischen Alpe", nach dem eignen Oelgemälde, und „Aus dem Schwarzwalde", nach einem Oelgemälde von Seb. Zimmermann. Jenes Bild zeigt uns ein in den Gliedern etwas derbes, obwohl dem Wuchse nach sehr junges Sennermädchen, das mit ihrem Liebling, einer Geis, sich oben auf schroffem Gebirgspfade gelagert hat, während in der Ferne der Blick auf „dunkle Thalgründe und schneebedeckte Gletscher" schweifen soll. Eben für dieses Bild war unsres Erachtens der Farbendruck durchaus nicht nothwendig, auch nicht einmal sehr angemessen, da die Wirkung des fernen Blickes von dem schroffen Felspfade herab im Original gewiß bedeutender ist als hier, wo allzu matte Töne weder das glänzende Weiß der Schneegipfel noch das Dunkle des Abgrundes wiedergeben. Auch hätten wir das zweite der genannten Bilder seiner abendlichen Beleuchtung wegen nur in Farbenton, aber nicht in ganzem Farbendruck gewünscht. Dagegen finden wir in der Ansicht des nordwestlichen Theiles von München vom Petersthurme aus, einer Lithographie von Seeberger nach dessen eignem Aquarellbilde, den Halbfarbendruck recht passend angewandt, wenn wir auch dem Bilde selbst als einer bloßen Vedute, kein großes künstlerisches Verdienst zuschreiben

können. Von der trefflichsten Wirkung aber ist der rothbrau Grund, auf welchem die schwebenden Gestalten der lyrischen und dramatischen Muse, von Arnst nach Nilson's Oelbild auf Stein gezeichnet, erscheinen. Unter den beiden selbst farblosen Gestalten möchte der dunklen Melpomene sowohl wegen der Schönheit des Gesichts als wegen der größeren Richtigkeit der Zeichnung (der Kopf der Euterpe ist wenigstens nach modernem Maaßstabe etwas zu klein) vor ihrer blonden Schwester der Vorzug gebühren. Dieser hat der Künstler, abweichend von der antiken Darstellungsweise, den Spiegel, jener die Lyra mit dem Plectrum als Attribute verliehen. — Ein äußerst gelungenes Brustbild, das nicht allein durch Aehnlichkeit frappirt, sondern auch durch Weichheit und Zartheit der Zeichnung anzieht, brachte uns die 2. Lieferung des Jahrganges. Es ist Schiller, nach einem Oelgemälde des Hofmalers Joseph Stieler, welches dieser nach einer auf die Natur abgeformten Gipsmaske mit Hinzuziehung eines Pastellgemäldes von Schröder in geistvoller, charaktertreuer Weise ausführte. Von demselben Lithographen Arnst enthält die 3. Lieferung ein Blatt nach einem Oelgemälde Hiltensperger's „Prosopelea fleht den Arkas um Schutz ihres Baumes gegen einen Waldstrom an", das weder durch Gruppirung, noch durch die einzelnen Motive besonders fesselt und in der von Zeichnungsfehlern noch nicht freien Copie andere ähnliche Fehler des Originals bereits vermieden hat. Lieblicher und anziehender ist Arnst jedenfalls in der Lithographie nach Eduard Steinbrück's Madonna. Die heilige Jungfrau sitzt in einer von Rosen und Lilien beschatteten, muschelbedeckten Nische, auf deren Seitenpfeilern liebliche Engelknaben stehen, die freudigen, sorgsamen Blickes die Ernährung des Weltheilandes bewachen. Das Einzige, was an dem Kopfe der Mutter mit seinem sanften, holdseligen Ausdruck mißfallen könnte, ist die durch den rundbogigen Schluß der Nische veranlaßte Haltung, die sich stark zur rechten Seite neigt. — Bleiben wir noch einen Augenblick bei den Gegenständen religiösen Inhalts, so sind zwei lithographirte Blätter von Feederle zu erwähnen, das eine nach einem Aquarellbilde der Freifrau von Freyberg, „das Johanneskind bei Zacharias", das andere nach einer Aquarellzeichnung von Wagner in Passau, „Der Einzug Christi in Jerusalem". Jenes ist eine ansprechende Composition, in der wir das erst acht Tage alte Knäblein, ohne Beeinträchtigung der ästhetischen Gesetze, kleiner und zarter gewünscht hätten. Auch ist die Stellung der weiblichen Figur, welche den rechten Ellenbogen auf das Bettgestell stützt, etwas modern theatralisch. Das Blatt des Einzuges in Jerusalem gibt den Charakter einer Aquarellzeichnung vollkommen wieder, ist aber nicht frei von Ueberfüllung an Gestalten und von einer gewissen Einförmigkeit ihrer Gesichtszüge und Körperbewegungen.

Im Fache des Genre ist unter den Lithographien nur eine zu erwähnen, die „Familienscene aus Istrien", nach Kaltenmoser's Oelgemälde von Wölffle mit der ihm eignen Schärfe, Klarheit und Correctheit gezeichnet. In dem Zimmer einer wohlhabenden Bauernfamilie empfangen vier muntere Kinder ihr Abendbrod und ihre Melonenschnitte, während der schmauchende Vater, der den Hintergrund der Gruppe bildet, dem Appetit der Kinder freundlich schmunzelnd zusieht. Rechts schreitet ein Truthahn, in der Hoffnung nicht leer auszugehen, gravitätisch herbei. Auch in diesem Bilde erblicken wir, wie sehr oft bei Kaltenmoser, den lächelnden Mund mehrerer Gestalten so weit geöffnet, daß die Reihe der weißen Zähne sichtbar wird, was zwar in der Wirklichkeit oft genug geschieht, ästhetisch aber, namentlich bei häufiger Wiederholung desselben Motives, nicht zu billigen ist.

Außer einigen minder bedeutenden Architekturbildern, z. B. einer Partie „aus der Sebalduskirche" nach Mayer in Nürnberg von Seeberger lithographirt, die uns nördlich vom Hochaltar das Sacramentenhaus nebst dem darüber befindlichen, wenn wir nicht irren, Bambergischen Fenster mit seinen Malereien zeigt, sich aber in der Wiedergabe dieser Sculpturen und Malereien mit so unbestimmten, undeutlichen Gestalten begnügen muß, daß wir aus diesem Grunde die Wahl einer solchen Kirchenpartie in so kleinem Maaßstabe nicht gutheißen können, und außer einer wenigstens in der Staffage nicht sehr geschmackvollen Ansicht der Ruinen des großen Dorischen Haupttempels zu Selicunt, dessen, der uns zur Zeit der Zerstörung durch die Karthager als noch unvollendet beschrieben wird, nach Leo v. Klenze's Oelbild von demselben Lithographen, erwähnen wir noch zwei Blätter der letzten Lieferung, nämlich die „Küste von Helgoland", von Steffan nach einem Oelgemälde Morgenstern's, und die „Mondnacht an der Küste von Norwegen" (das Gratisblatt dieses Jahrganges), nach Knut Baade's Oelbild von Wölffle lithographirt. Ueber beide ist ein poetischer Zauber ausgegossen, der auf jenem durch die Großartigkeit der mondbeleuchteten, schroff emporragenden Felsen in mächtiger Weise, auf diesem durch die Lieblichkeit der freundlichen Ufer und das auf ruhiger Wasserfläche hingleitende Boot freilich bescheidener hervorgebracht wird. Vergleichen wir dagegen, was uns in einer und derselben Lieferung durch die Aehnlichkeit der Darstellungen sehr nahe gelegt ist, den Werth der Steinzeichnungen, so möchte wohl der Wölffleschen Arbeit wegen der größeren Feinheit und Schärfe des Körnigen der Vorzug gebühren.

Unter den beiden Kupferstichen von C. Mayer stellt der eine die Kirchenfürsten Petrus und Paulus nach einer Sepiazeichnung von Seitz in Rom dar. Sie stehen unter einem von Pfeilern getragenen Rundbogen in traulich ernstem Gespräche begriffen; neben ihnen zeigt der ferne Hintergrund ihre Kirchen Roms, S. Pietro in Vaticano und S. Paolo. Während oben in den Zwickeln Engel mit den Attributen der heiligen Männer sitzen, erblicken wir unten auf der Staffel die Darstellung ihres Märtyrertodes. Den Stich, der in sehr ausgeführter Cartonmanier erscheint, möchten wir als solchen wohl dem zweiten Blatte vorziehen, obwohl die Schuld der Mängel des letzteren großentheils das Original treffen mag. Es ist der „Kampf der Flußgötter Xanthos und Simoïs gegen den Achilleus" nach einer Aquarellskizze des hochbejahrten Wagner in Rom, an der wir besonders den Vordergrund, die Kampfscene selbst, für ächt antik aufgefaßt und componirt, aber auch andererseits die darüber schwebenden, dem Kampfe zuschauenden Götter in der Zeichnung mehrerer Gestalten für verfehlt erklären müssen. Letzteres tritt namentlich rechts in dem linken Beine des Hephästos, links in der neben dem Zeus sitzenden, zu ihm hinaufschauenden weiblichen Figur (einer Parze?), deren gradegestreckter Körper von unnatürlicher Länge sein würde, und in dem sehr häßlichen Kinn des Satyrs hinter dem Rücken der Here hervor; und doch vermuthen wir, daß der Stecher die mit dem Skizzenhaften gar leicht verbundene Flüchtigkeit der Zeichnung eher gemildert als verstärkt hat.

Aus den wenigen noch übrigen Blättern heben wir schließlich nur zwei Kupferradirungen und den Stahlstich hervor. Auf der einen derselben, einer Landschaft von Frommel in Carlsruhe nach seinem eignen Oelbilde, sind sämmtliche Baumgruppen in ihrer Perspective und verschiedenen Beleuchtung trefflich ausgeführt, dagegen die kleineren, zerrissenen Wölkchen von unschöner Form und harten Conturen. Die andere, skizzenhafter behandelt, zeigt uns in Neureuther's gewohnter Manier zwei Scenen nach dem Goetheschen Gedicht „der Wanderer". In der oberen derselben sitzt der Wanderer mit dem schlummernden Knäblein auf dem Arm, während die Frau zur Hütte gegangen ist, „zu des Tempels Trümmern, wo zur Seite hinab der Brunnen quillt", aus dem sie ihn tränken will, in der unteren Scene geleitet die Natur „den Fremdlings-Reisetritt über Gräber heiliger Vergangenheit" nach Cuma. Geistreich poetisch ist Neureuther auch in dieser Aquarellskizze, aber leider fehlt es bei dem Skizzenhaften der Gestalten an Lieblichkeit und Schönheit des

Ausdrucks. — Der Stahlstich mit Schwarzkunst endlich, dessen wir gedachten, ist von **Fleischmann** nach einem Oelbilde **Kirner's** „der Landarzt"; ein humoristisches Blatt, das einen auf der Ofenbank in Kissen ruhenden Bauern zeigt, wie er dem in Perücke und Zopf altväterisch kostümirten Arzte die Zunge ausstreckt, die trotz des großen halb geleerten Medizinglases immer noch nicht rein geworden. Der bedenklich dreinschauende, alte Jünger Aeskulaps sieht sich daher zu einem neuen Recept veranlaßt, das der bäurischen Natur kräftiger aufhelfen soll. Der in diesen Gestalten entwickelte Humor hätte unseres Erachtens durch passende Nebenpersonen noch gesteigert werden können, denn die Tochter des alten Bauern, welche dem Arzte das aus einer zerbrochenen Tasse bestehende Dintefaß hinreicht, blickt zu gleichgültig drein, als daß man ihrem Ausdruck eine besondere Bedeutung beilegen könnte.

H. A. Müller.

Zeitung.

Berlin. Dem ordentlichen Mitgliede der Akademie der Künste und Lehrer der Holzschneidekunst Professor **Gubitz** ist der rothe Adler-Orden vierter Klasse verliehen worden.

London, 11. März. Die in den letzten Tagen versteigerte Curiositäten-Sammlung von Ralph Bernal (Vater des jetzigen Bernal Osborne) hat dem jetzigen Besitzer zwischen 20,000 bis 30,000 Lstr. eingebracht. Einzelne Stücke alten Sevres- und sächsischen Porzellans wurden mit fabelhaft hohen Preisen bezahlt. Viele Tassen (Ober- und Untersatz) kosten 100 bis 120 Guineen; einzelne Sevre-Vasen wurden für 500 bis 1000 Guineen verkauft; die zwei schönsten der ganzen kostbaren Sammlung erstand der Marquis of Hertford nach langem Kampfe mit Baron Rothschild und Mr. Hope für mehr denn 3600 Lstr. — Gestern und vorgestern kamen die Gemälde der Sammlung zur Versteigerung. Sie waren vom Besitzer namentlich in Berücksichtigung der historischen Costümirung gesammelt worden und wurden bei weitem nicht so hoch als die Porzellan-Raritäten bezahlt. Darunter befanden sich fünf Portraits von Holbein, Heinrich VIII., Anna v. Cleve, Lady Johanna Abergavenny, der berühmte Poet und Musiker jener Zeit Lord Vaux und Eduard IV. Diese Stücke wurden für 71, 175, 52, 100 und 150 Guineen verkauft. Für 2 Janets, Portrait Isabellens, Gemahlin Karl IX. von Frankreich, und Leonore von Portugal, Gemahlin Franz I, wurden 149 und 215 Guineen bezahlt.

Kunstvereine.

Einladung zur Concurrenz.

Der **Kieler** Kunstverein hat die Preise von 80 und 40 Louisd'or für zwei neue Oelgemälde ausgesetzt. In dieser Anleitung werden die Herren Künstler zur Concurrenz eingeladen. Die Wahl des Gegenstandes ist denselben überlassen.

Mit einer Anmeldung zur Theilnahme an dieser Concurrenz, die

bis zum 1. September d. J.

an das unterzeichnete Direktorium einzusenden, wird eine Angabe des Gegenstandes und der Größe des Bildes zu verbinden sein. Nach eingegangener Anmeldung wird den Herren Künstlern wegen der Einsendung und eventuellen Rücksendung — deren Kosten vom hiesigen Vereine getragen werden — das Nähere, so wie das sonst Erforderliche mitgetheilt.

Die angemeldeten Gemälde müssen vor

Ende Dezember d. J. in Kiel

eintreffen können. Die Rücksendung der nicht vom Verein oder anderweitig angekauften Bilder wird im Laufe des Februar 1856 zu gewärtigen sein.

Das Direktorium wird sich bemühen, nach Kräften dafür zu wirken, daß von ihm selbst nicht gewählte, preiswürdige Gemälde Käufer finden.

Kiel, den 31. März 1855.

Das Direktorium des Kieler Kunstvereins.

(Dieser Nummer ist Nr. 8 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 2 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 17. **Donnerstag, den 26. April.** **1855.**

Studien über die neuere belgische Kunst.

II.

Madou. — **Dillens.** — **De Groux.** — **De Block.** — **Brion.** — **Verheyden.** — **Dyckmans.** — **Stevens** u. A. — Die Landschafter **Kindermans. Fourmois.** — **De Knyff** u. A. — Skulptur.

Wir haben schon oben von dem großen Einfluß der französischen Malerschule auf die belgische gesprochen. Daß derselbe in vieler Hinsicht zum Vortheil gewirkt hat, sieht man am deutlichsten in dem Fach des Genre. Die Schule von Antwerpen war in eine herkömmliche Manier, die Genrestücke zu behandeln, gerathen, sie bewegte sich in einem Geleise fort, das man für die einzige Richtung dieser Gattung zu halten schien; es waren immer dieselben Gegenstände, Wirthshausscenen ohne Ende, Trinker und Schmaucher aus der niedrigsten, ja lumpigsten Volksschichte erlesen; man hätte glauben sollen, dieser Kunstzweig habe nur zwischen Tabackspfeife und Bierkrug seinen Raum. Gegenwärtig ist es damit ganz anders bestellt. Diejenigen Künstler, welche auf den neuen, durch den französischen Geschmack angeregten Fortschritt eingegangen sind, haben für ihre Kunst aus allen Klassen der Gesellschaft Motive gesucht, wodurch ihre Erzeugnisse eine größere Mannigfaltigkeit, einen [illegible] Geschmack, mehr Innerlichkeit und Eleganz gewonnen haben [illegible] bricht sich die edlere Auffassungsweise des Genre mehr und mehr Bahn, welche, bei dem verbreiteten Versinken in das gemeine Genre, nur von wenigen einheimischen Malern bewahrt war.

Zu diesen gehört vor Allen Madou, aus Brüssel, ein origineller, durchaus selbständiger Meister. Eins seiner neuesten Bilder ist: „Die Feststörer, flamändische Scene aus dem Ende des 18. Jahrhunderts." In der Mitte der umfangreichen Composition, im Vorgrunde des Bildes, das einen großen Wirthshaussaal vorstellt, hatte ein Familienvater mit den Seinen Platz genommen, als eine Anzahl junger Leute von kecken und leichtfertigen Sitten hereinbrach, von denen einer bis auf den vordern Raum vorgedrungen ist, wo er mit der umgewandten Hand ein junges Mädchen zu liebkosen sich erfrecht, die über eine derartige Zudringlichkeit sich höchst erschreckt und entrüstet zeigt. Der Vater neben ihr ist im Begriff, von seinem Sitz aufzustehen; er hält seinen Stock bereits halb erhoben, und man liest in seinem Blick, daß der verwegene Bursch, wenn er nicht Genugthuung giebt, seinen Ordnungsbruch theuer bezahlen soll. Auf der rechten Seite des Bildes sitzt der Bürgermeister des Orts, in der trefflichen Gesellschaft seiner Collegen aus der Umgegend, die er mit einem Glase Wein bewirthet, da man das Fest seiner Gemeinde begeht. Zu ihm ist der Wirth geeilt, um sich über die in seinem Hause geschehene Ungebührlichkeit der jungen Leute zu beklagen; der Bürgermeister richtet sich auf, setzt seinen Hut auf, hört die Klage an und blickt auf den Schuldigen mit einer Miene, die hinlänglich besagt, daß er ihn unverzüglich zur Strafe ziehen wird. Auf der anderen Seite sieht man eine Gruppe Kartenspieler, die sich durch das Geschehene nicht stören lassen; umher stehen einige Kinder und sehen ihnen zu. Im Hintergrunde war die Musik und eine Menge Tanzender; aber auch diese sind in Verwirrung gerathen, die Spielleute halten an; Geige und Baß steigen bereits die Tritte der Orchestererhöhung herab, vielleicht, weil sie bei dem bevorstehenden Gewühl für ihr gebrechliches Dasein besorgt sind. Dies ist der Gegenstand des Bildes, das uns die Störung eines anständigen Festes anständiger Leute trefflich versinnlicht. Die einzelnen Figuren der Composition, die deren vielleicht über hundert begreifen mag, zu beschreiben, das eigenthümliche Interesse einer jeden an dem Vorfall zu bezeichnen, würde, so unterhaltend es wäre, uns zuweit führen. Wir wollen nur einige gut ersonnene charakteristische *Unterschiede* herausheben: einige von den Gästen, ernstlich entrüstet, wollen den Saal verlassen, andere, die in ihrem Vergnügen sich weniger leicht stören lassen, begnügen sich damit, einen Blick der Mißbilligung auf die Einstürmenden zu werfen, wobei sie jedoch ihre holländischen langen Pfeifen zu rauchen fortfahren; einige Frauen, vielleicht schadenfroh, scheinen sich über die Opfer des Einbruchs lustig zu machen. Schon aus diesen Beispielen sieht man, wie die Theilnahme und Empfindung der verschiedenen Personen bei der Handlung mannigfach individualisirt ist; es ist eben Alles belebt, jede Figur natürlich, Alles leicht bewegt. Wer die Arbeiten Madou's kennt, weiß, wie ausgezeichnet er in dem Ausdruck wahrer, unbefangener Natur ist, wie er, bei genauer und inniger Beobachtung des Wirklichen, es

versteht, seinen Gegenstand frisch und unmittelbar zu geben, ohne ein anderes Mittel, als das der einfachen, zwanglosen Wahrheit. Daher zeigen seine Gestalten jenes Behagen, die Handlung jene Bewegung und jenen Zusammenhalt, daß wir in deren Leben hineinversetzt werden und die Freude daran mit ihnen theilen, wie der Maler sie empfand. Bei einem solchen Meisterwerke bedarf es der Lobsprüche der Kritik über die vorzügliche, kräftige, reiche Ausführung nicht. Der Maler führt uns in die Zeit, die er darstellen wollte, zurück. Er hat sie durch die Tracht näher angedeutet: es ist eine Scene aus den Jahren unmittelbar vor der großen französischen Revolution; man sieht dies an den langschößigen Modekleidern der jungen Leute, wie wir sie aus dem Costüme der Revolutionshelden kennen; dieser Gegensatz in der Tracht der übermüthigen Jugend, die ein ehrbares flamändisches Fest stürmt, zu den Uebrigen ist offenbar sehr passend erdacht.

Bei Dillens sahen wir: „Der Deich von Westkappel, ein Kirchweihtag." Ein großer Bauernwagen, von zwei tüchtigen flamändischen Pferden in angestrengtem Trabe gezogen, dessen weißer Leinwandbezug bei dem schönen Wetter von den hölzernen Geländern abgehoben ist, zeigt eine ganze Gesellschaft ehrbarer Bauern und Bäuerinnen, die, nach einem reichlichen Mittagsmahl, sich auf einer Kirchweih erlustigen wollen. Ein alter, wohlgenährter und behäbiger Knecht, der dem Glase nach Gebühr zugesprochen zu haben scheint, fährt den Wagen mit Sicherheit, ohne dabei die kurze Pfeife in seinem Munde ausgehen zu lassen. Vorn auf dem Wagen sitzt ein hübsches, junges Mädchen, neben ihr ein kräftiger, wohlansehnlicher Bursch; die Rückhaltung, welche sie, einander so nahe, aber nicht unbeobachtet, bewahren, scheint anzudeuten, daß Beide wohl noch an demselben Tage sich ein ernstliches Gelübde geben werden. Aeltern und Freunde, die hinter ihnen sitzen, schwatzen und lachen mit einander, Jedem ist festtäglich zu Muthe. Ein junger Mensch aus der Gruppe hat einen Cameraden, der unten am Damm herschreitet, erkannt; er steht auf, hält ihm ein Glas hin, und ruft ihm ohne Zweifel zu, daß er das auf seine Gesundheit leeren will. Dies Bild, frei und wahr in der Farbe, ist entschieden und tüchtig ausgeführt.

Ein auftauchender Name ist De Groux; in vier Bildern hat er sich die Aufgabe gestellt, das Volk von Brüssel in seinem „Nichtsthun", in seinem „Unglück", an seinem „Aschermittwoch" und im „Wirthshausstreit" abzuschildern; doch hängen diese vier Vorstellungen unter einander nicht weiter zusammen. Ein jedes dieser Stücke hat ungefähr die nämlichen Vorzüge und die nämlichen Mängel; am meisten gefallen uns die „Nichtsthuer." Die Ausführung ist zwar inkorrekt, aber voll Kraft; Licht und Schatten sind entschieden und frei behandelt; auch gewährt das Ganze einen natürlichen Anblick. Wenn De Groux die Natur sorgfältig studirt, so kann er etwas Löbliches leisten; in diesem Punkt aber hat er noch Vieles nachzuholen.

Ein Gleiches haben wir De Block anzurathen, welcher zu verschiedenen Malen auf den belgischen Kunstausstellungen zu seinem Vortheil erschienen ist; das Publikum hatte eine gute Meinung von ihm gefaßt, und er würde dieselbe ohne Zweifel gerechtfertigt haben, wenn er, anstatt bald in der einen, bald in der anderen Manier Beifall zu suchen, sich einfach an das Studium der Natur gehalten hätte. Dies beweist sein „Ausgang aus der Schule", worin wir weder Natürlichkeit noch Individualität erkennen, die man doch in Sachen solcher Art unmöglich missen kann.

Brion hat in seiner „Kartoffelernte während der Ueberschwemmung des Rheins im Elsaß 1852" ein durch seine Wahrheit und Realität überaus ergreifendes Stück geschaffen. Rechts eine Höhe, deren Fuß bereits von den Wassern bespült wird. Eine Anzahl Männer und Weiber, bis an die Mitte der Beine im Wasser, sind eiligst bemüht, einen Theil der Ernte zu retten; sie denken an nichts Anderes und haben damit vollauf zu thun. Alles drängt zu diesem wichtigen Geschäft; das Wetter gestattet nur eine kurze Frist, der ruhige, aber bedeckte Himmel läßt noch weitere Regengüsse befürchten.

Die ersten Arbeiten Verheyden's wurden, vor etwa zehn Jahren, von dem Publikum sehr gut aufgenommen. Sie stellten junge Landmädchen aus der Gegend von Antwerpen fast lebensgroß dar, bald tanzend, bald spielend, bald nichtsthuend. Dieser Stoff ließ sich eine Zeitlang ausbeuten. Zwar bemerkte man dem Maler, daß seine Mädchen weder Städterinnen, noch Landdirnen seien, aber es war etwas Neues daran und gut gemalt. Nun aber hat der Maler seinen Gegenstand gar nicht gefördert, es ist auf seinen Bildern Alles dasselbe geblieben, aber das Publikum wird der gezierten und pomadisirten Jungfern mehr und mehr überdrüssig, welche Mühe sich der Künstler auch geben mag, um sie lachen zu lassen und angenehm zu machen. Zwei Mädchen haben ein breites und starkes Eichenbrett auf einen Baumstamm, der quer über den Raum liegt, gelegt. Die eine sitzt vorn auf dem Brett, das auf den Rasen niedersinkt, die andere, die leichter ist, wird emporgehoben. So etwas muß besonders gefällig und heiter, ohne alle Ziererei gehalten sein, um uns anzuziehen.

Dyckmans hat ein unbestrittenes Talent; aber er verwendet es in einer nicht zu billigenden Weise. Die Aufgabe des Malers besteht nicht darin, sein Modell ängstlich nachzuahmen, die Haare des Kopfs zu zählen, die Runzeln der Stirn nachzuziehen; das ist nicht die Weise, um das Wirkliche zu ergreifen, die Kunst giebt ein Ganzes wieder, sie zersetzt es nicht in die zufälligen Einzelheiten. In seiner sklavisch nachahmenden Manier hat es allerdings Dyckmans weit genug gebracht, was wir vornämlich in dem „Blinden mit seiner Tochter, vor einer Kirchenthür sitzend" wahrnehmen. Ein anderes Stück: „Die Marquise", die einen Brief liest, über dessen Inhalt sie lächelt, ist matt, nichtssagend, einer solchen sinnigen Aufgabe durchaus nicht gewachsen.

Chavet ahmt recht gut die kleinen köstlichen Bilder von Meissonier aus Paris nach, aber für Sachen wie: „Die beiden Intendanten" ist die Photographie ein Concurrent, dem der Maler bedeutendere Mittel entgegensetzen muß.

Von Breton sahen wir die „Aehrenleserin"; ein junges Mädchen, dessen Anzug hinreichend bezeugt, daß sie ihr Brot kümmerlich aus einzelnen Aehren zusammenliest, sitzt auf der einen Ferse und bindet die auf dem Felde gesammelten Halme zusammen. In diesem einfachen Gegenstand ist mehr Natur und Wahrheit, als in mancher großen Composition. Die Aehrenleserin ist arm, verlassen, sie ist ganz in ihrem Zustande befangen, sorglos, als könnte es nicht anders sein; das ist wohl ein Ausdruck des Elends, das nichts mehr zu verlieren hat.

In den Arbeiten von A. Stevens bemerkt man einen großen Eifer, die Weise der älteren Meister, namentlich der spanischen und venetianischen, nachzuahmen. In seiner „Musikstunde" ist eine große Kraft der Farbe, die freilich anderswoher als aus der Natur entlehnt ist; seine „Siesta" hat nur die Fehler der Nachahmung; man findet die Reminiscenzen der Meister heraus, die er vor Augen hatte.

Unter den belgischen Portraitmalern der Gegenwart gebührt Gallait der Vorrang. Sein Bildniß des Architekten Clysenaer zeichnet sich durch Kraft der Färbung und Klarheit des Tons aus. Lebendige Bestimmtheit, Schärfe des Ausdrucks sind Eigenschaften, die man überhaupt an Gallait's Portraits zu sehen gewohnt ist.

Die Portraits von Robert sind durch edlen Geschmack und Eleganz der Auffassung bemerkenswerth. Die Farbe darin spricht jedoch wenig an; die Bilder nehmen sich wie Photographien in Lebensgröße aus, nicht wie Oelgemälde.

Tuerlinckx arbeitet sehr fein und fleißig und seine Bilder

machen einen angenehmen Eindruck; dem Colorit indessen fehlt es zuweilen an Wahrheit.

Die Landschaftsmalerei hat in den letzten Jahren in den verschiedenen Kunstschulen Europas vielleicht größere Fortschritte gemacht, als irgend ein anderer Kunstzweig. Vornämlich aber gilt dies von Belgien, mehr als von Frankreich und von Deutschland, wo bereits seit etwa fünfzehn Jahren die Bemühungen der Duprez, Descamps, Martillat unter den Franzosen, der Achenbach, Scheuren, Schirmer, Lessing unter den Deutschen so glückliche Erfolge gehabt und den Künstlern den zu befolgenden Weg vorgezeichnet haben, worauf sie aus dem Geleise der Compilation und der Herkömmlichkeit, in das man am Ende des 18. Jahrhunderts und unter dem Kaiserreich eingetreten war, sich befreien konnten. In Belgien aber war noch bis vor wenigen Jahren die Landschaftsmalerei nicht viel mehr als ein Wiederschein der mageren Schule des Watelet, wenn man etwa ein Paar Bilder Dejonghe's ausnimmt. Die gründliche Umwandlung, welche die belgische Landschaftskunst erfahren hat, ist vorzüglich den großen Ausstellungen zuzuschreiben, wo die Maler Gelegenheit hatten, die Meisterwerke des Auslandes zu studiren und mit ihrer eigenen Manier zu vergleichen. So sind denn Talente in diesem Fach zum Vorschein gekommen, welche bewirken, daß der Vergleich mit den Leistungen ausländischer Schulen nicht mehr den niederschlagenden Eindruck hervorbringt, den man früher hinnehmen mußte; gegenwärtig behauptet die belgische Landschaftsmalerei sich ehrenvoll neben den fremden Werken.

Unter den belgischen Landschaftern ist Kindermans ohne Widerrede bei dem Publikum der beliebteste. Seine „Ansicht aus den Ardennen" ist bedeutend. Die Tafel, welche eine unermeßliche Weite des Landes umfaßt, ist besonders hell; in der Mitte ungefähr steht eine Baumgruppe, die einen willkommenen Schatten wirft. Bäume und Boden sind sehr ausgezeichnet gearbeitet. Es wäre nur zu wünschen, daß die Form und Behandlung der Wolken nicht so wollig ausgefallen wäre.

Ueber die Arbeiten von Fourmois sind die Ansichten mehr, als über einen andern Maler Belgiens getheilt. Die Einen sehen in ihm einen der größten Maler der Neuzeit, die Andern behaupten, sein Ruhm sei Usurpation, er besitze kaum Talent. Auf beiden Seiten ist Unrecht. Für uns reicht es hin, zu bemerken, daß seine neuesten Arbeiten denen nachstehen, die er vor drei Jahren lieferte, und die ihm damals einen so auszeichnenden Beifall eintrugen. Auf seinen Bildern sind die Contraste zu stark, die grünen Töne zu herb, die Bäume runden sich nicht ab. Die meisten Vorzüge unter den neuesten Landschaften Fourmois' erkennen wir der „Mühle in der Campina" zu.

Wenn Roelofs in der Ausführung weniger steif, in der Farbe eigenthümlicher und gewählter sein wird, so kann ihm ein ansehnlicher Name unter den Landschaftern Belgiens nicht fehlen.

Nach seinen bisherigen Arbeiten zu urtheilen, scheint De Knyff zu denjenigen belgischen Künstlern zu gehören, die ihr Fach durch ernste Studien vorwärtsbringen, von denen man daher eine gute Zukunft erwarten kann. Vor drei Jahren stellte er eine „Ansicht aus Sicilien" aus, wodurch er sich damals vortheilhaft bemerklich machte. Seitdem hat er namhafte Fortschritte gezeigt. Seine „Erinnerung aus den Ardennen" zeichnet sich durch Wahrheit und geschickte Behandlung aus; die nämlichen Vorzüge finden wir in seinem „Herbstmorgen". De Knyff hat ein lebendiges Gefühl der Natur und eine dichterische Auffassung derselben. Im Einzelnen, wie im Baumschlag, muß ihm ferneres Studium nachhelfen.

Zu den rüstig strebenden und sorgfältig sich bildenden Malern zählen wir insbesondere auch Keelhoff, der bei manchen Gelegenheiten Arbeiten, die von entschiedener und eigenthümlicher Begabung zeugen, ausgestellt hat. Seine „Schlucht in der Haide von Grimby im Luxemburgischen" zeichnet sich durch Kraft, Frische und Charakter des Colorits aus und hat trefflich durchgearbeitete Theile. In dem andern: „Ansicht aus dem Limburgischen", gefällt besonders das Licht, welches am Fuße des Berges, zur Rechten im Vordergrunde des Bildes, sich verbreitet; die Landschaft würde sehr gewinnen, wenn die Berge zur Linken im Schatten mehr Reflexe hätten. Wir bemerken bei Keelhoff eine gute Naturbeobachtung im Einzelnen, ein lebendiges Eingehen auf das Wirkliche in der Landschaft; je mehr er damit einen freien, harmonischen Ueberblick über das Ganze einer Composition verbindet, desto mehr werden seine Arbeiten ansprechen.

Der realistische Charakter der belgischen Malerei ist kein Nachtheil für sie. Man sucht die Natur aufzufassen, wie sie ist, und giebt sie treu, unverbrämt und nackt wieder; man hält sich dabei an die einfachsten Mittel, man giebt, was und wie man sieht. Dabei hat die technische Weise der Werkstätten die alten Traditionen, welche eine bestimmte, angenommene Manier vorschrieb, gänzlich verlassen, man hat sich von jener formalen Kunstschätzung befreit, welche weniger nach dem Gegenstand und dessen wahrer Versinnlichung fragte, als nach der Art, wie er gemalt, wie er technisch vollendet war. So ist das Interesse an den Kunstgebilden viel frischer und inhaltvoller, als das des alten Dilettantismus, der sich mehr um das Wie des Pinsels, als der Einbildung bekümmerte. Unter dem Eindruck natürlich empfundener und daher ergreifender Werke kann der Beschauer nicht mehr kommen und nachsuchen, ob die Tafel herkömmlich schulgerecht gemalt ist, wie Farben und Pinselstriche sind, ob die Stoffe gut nachgeahmt sind, wie man Himmel, Erde, Bäume behandelt hat, ob in allen solchen Dingen dem technischen Gebrauch sein Recht geworden ist; er muß diesen Antiquarblick zu Hause lassen, er muß auf die Sache selbst eingehen, die darzustellen, lebendig zu vergegenwärtigen des Künstlers Beruf ist. Dem Maler läßt er freie Hand in der Art und Weise, wie er sich dabei benehmen will. Diese Richtung begünstigt also die individuelle Ausbildung des Technischen, welche ein wesentliches Erforderniß zum Kunststyl ist. — Daß die freiere und naturgetreuere Richtung in der Malerei, welche einen materiellen Fortschritt einschließt, wie sie bei Einzelnen bereits die besten Früchte hervorgebracht hat, sich weiter und weiter ausdehnen und eine immer reichere Produktivität bei tieferer Durchdringung des Gegenstandes zur Folge haben werde, dies ist eine durch den gegenwärtigen Stand jener Kunst unterstützte Hoffnung. Für das eigentliche Genre, welches doch immer die meisten Paletten in Dienst nimmt, haben wir außerdem einen bedeutenden Gewinn hinsichtlich der Wahl angemessener Aufgaben anzuerkennen; daß man dem Trivialen den Rücken kehrt, mehr Abwechselung in den Gegenständen sucht, ist, wie oben bemerkt, dem Beispiel der Pariser zum großen Theil, wennngleich nicht allein, zu danken.

Die höhere Historienmalerei, die man in Deutschland auszubilden angefangen, der Cornelius, Kaulbach ihr Talent widmen, ist in Belgien noch nicht aufgetreten. Doch würde sie daselbst Glück machen, wie der Beifall, ja das Erstaunen beweist, womit man den voriges Jahr in Brüssel aufgestellten Kaulbachschen Carton von der Zerstörung des Thurms zu Babel aufnahm. In diesem Felde könnte Austausch zwischen den Deutschen und ihren Nachbaren im Westen manchen großen Gedanken anregen. Aber der belgische Staat müßte solchen edlen Unternehmungen mehr unter die Arme greifen. Er hat jedoch noch nicht angefangen, mit solcher Freigebigkeit, wie deutsche Fürsten zu ihrer und der Nation Ehre gethan, der Kunst große Summen auszusetzen. Große öffentliche Ermunterungen der Künstler durch den Staatsschatz mangeln in Belgien; doch dürfen wir nicht unbemerkt lassen, daß der alles Edle befördernde Geist des Königs Leopold die Künste vielfach thätig unterstützt. Nun sollte aber die Nation durch ihre Stände das Gleiche thun. Haben doch die flamändischen Kunstschulen den Namen ihres Volkes am weitesten ge-

tragen. Aber noch scheint es nicht, daß die Kammern aus dem bisher eingehaltenen System einer ängstlichen, ja kleinlichen Sparsamkeit heraustreten wollen. Daß sie für solche Zwecke selbst kleinen Aufwand noch vermindern, wollen wir nicht zu hoch anschlagen, wie sie denn die für die Deckung der Kosten der diesjährigen Ausstellung auszuwerfende Summe auf einige tausend Franken vermindert haben; denn mit einem bischen mehr oder weniger ist in solchen Sachen nicht geholfen; hier gilt es, freigebig zu sein, und das ist man nur in großem Maaße.

Skulptur.

Die Skulptur ist, ungeachtet einzelner verdienstlicher Werke, in Belgien noch nicht heimisch geworden. Man ist über die Principien des Plastischen noch unklar. Man hat seinen Sinn wohl an Gemälden gebildet, seine Imagination aus der Empirie des Wirklichen und Geschichtlichen erfüllt, aber damit ist der Plastik nicht Genüge gethan. Die Verrückung der Principien, indem man die der Malerei auf das Plastische anwendet, ist ein auch in Deutschland weitverbreiteter Uebelstand; allein bei uns, wo seit Lessing und Winckelmann die antike Kunst eindringlicher studirt und empfohlen ist, hat man auf diesem Felde doch Manches schon erreicht, wodurch man den Anforderungen dieser im vollen Raum bildenden Kunst gerecht geworden ist. Auch die gelehrte Vorbildung, die freilich die ursprüngliche Grundlage der Plastik nicht ersetzen kann, mangelt in Belgien, wo die Alterthumswissenschaft in dieser Hinsicht noch ziemlich Alles nachzuholen hat. Wer die Statuen von Rauch gesehen, wem die Schöpfungen von Thorwaldsen, Dannecker, Schwanthaler nicht unbekannt sind, wer die Arbeiten von Clesinger, Rhude, David u. A. in Paris betrachtet hat, dem können die Leistungen von Simonis, Geefs, Fraikin nur als vereinzelte Versuche erscheinen. Die großen, wesentlichen Grundbestandtheile der plastischen Schönheit werden in den belgischen Werkstätten nicht gewürdigt und studirt. Der Blick reicht so weit, wie in der Malerei, nicht weiter; und auch in dieser, haben wir bemerkt, ist der höhere und geistigere Styl der Historie von ihnen noch nicht erreicht. Die Schönheit der Zeichnung erfordert große Flächen, in den Linien verlangen wir Reinheit, Adel, Eleganz, in den Formen Entschiedenheit, etwas Typisches, das aber nicht ins Conventionelle fällt, sondern die ideale Seite des Plastischen bezeichnet. Statt dessen aber arbeitet man lieber ins Kleinliche und ahmt die äußerliche Erscheinung nach, die niemals dem plastischen Gesetz adäquat ist, anstatt die reinere und höhere Form zu erstreben. Oder, wo man aus der inneren Vorstellungs- und Begriffswelt schöpft, da fehlt es an individueller Wahrheit und gemüthlicher Durchlebung. Wir haben uns diese Andeutungen erlaubt, weil Bildhauerei und Erzguß, wie sie dermalen in Belgien bestellt sind, daselbst meistens überschätzt werden, es ist uns aber nicht unbekannt, daß in diesem Punkt die gleichen Ausstellungen auf manchen deutschen Meißel passen. **

Nachträge zu Lübke's mittelalterlicher Kunst in Westphalen.

(Schluß.)

Steinsculptur.

S. 377. Der Grabstein des Stifters von Marienfeld trägt die Inschrift:

Witekindus nobilis de Rhete fundator.

ibid. Wittekind's Grabmal hat mehrere Veränderungen erlitten. Wie weit sich die Restauration erstreckt hat, welche Kaiser Carl IV. bei seiner Anwesenheit in Enger, dem Zeugnisse mehrerer Chronisten zufolge (u. a. Meibom, in den Noten zu Hermanns von Lerbeck Chronik der Grafen von Schaumburg), vornehmen ließ, ist nicht mehr zu ermitteln. Den mit Pilastern und Trophäen in neurömischem Styl verzierten Unterbau des Grabmals setzt Lübke sehr richtig in das XVII. Jahrhundert. Aus dieser Zeit rührt auch sicher die erneuerte Inschrift: Monumentum Wittekindi, Warnechini filii, angrivariorum regis XII saxoniae procerum ducis fortissimi etc. Die Figur Wittekinds aus dem XII. Jahrhundert ist in die später gefertigte Deckplatte aus Sandstein eingelassen und besteht aus einer Art von Stucco. Eine genaue Abbildung des Grabmals, mit den noch erkennbaren Farben der Kleidung, befindet sich in Hefner's Trachten des christlichen Mittelalters Abtheil. I. Tafel 29.

Borken. Ist die räthselhafte Grabschrift auf einen dort erschlagenen Zigeuner-Herzog, welche Nünning in den monumenta monasteriensia, Vesaliae 1747, 4. pag. 384 aufführt, in dortiger Pfarrkirche nicht mehr vorhanden? Dieselbe lautete: Obiit dux Johannes de minori egipto V kl. decembris anno MCCCCXXXVIII.

Schnitzwerke in Holz.

S. 396. Die auf beiden Seiten mit Gemälden versehenen Flügel des schönen Schnitzaltars in der Pfarrkirche zu Vreden befinden sich im Besitze des Provinzial-Museums zu Münster. Diese Gemälde, aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, stehen weit hinter den meisterhaften Schnitzwerken zurück.

Steinhagen bei Bielefeld. Flügelaltar mit Gemälden, das Leiden Christi darstellend, welche sehr gelitten. Die an dem Altar befindlichen Wappen von Ravensberg und Tecklenburg dürften auf den Grafen Wilhelm von Ravensberg, † 1428, und dessen Gemahlin Adelheid Gräfin von Tecklenburg, † 1429, als Stifter, zu deuten sein.

Oldendorf bei Minden. Schöner Flügelaltar von bemaltem und theilweise vergoldetem Holzschnitzwerk, die Passion Christi darstellend. In den obersten Feldern der Flügel der h. Hubertus und h. Georg. In der Predella die zwölf Apostel. Aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts.

Rödinghausen bei Bünde. Der in der Kirche befindliche Schnitzaltar, dessen Mittelstück die Kreuzigung und die zwölf Nebenfelder, von welchen acht auf den Flügeln, Scenen aus der Passion darstellen, gehört zu den ausgezeichnetsten Werken dieser Art. Leider ist derselbe in neuerer Zeit mit gelber Farbe übertüncht worden. Ueber dem Altar befindet sich das Wappen der von dem Busche, wahrscheinlich die Stifter. Auf dem Seitenflügel links die Jahreszahl MDIX.

Schnathorst bei Minden. In der Kirche daselbst ein Altar mit bemaltem Holzschnitzwerk in fünf Feldern, Scenen aus der Passion darstellend. Vom Jahre 1580.

Haldern bei Rhaden. Ein Altar mit Holzschnitzwerk aus dem XVI. Jahrhundert befindet sich in dortiger Kapelle. In der Mitte die Kreuzigung und zu beiden Seiten Scenen aus dem Leiden Christi.

Vollmerdingsen bei Minden. In der dortigen Kirche ein Flügelaltar aus Holzschnitzwerk aus dem XVI. Jahrhundert, dessen Inneres in fünf Abtheilungen Scenen aus der Passion zeigt. Auf den gemalten Rückseiten der Flügel die Verkündigung und die Empfängniß Maria's. In der Predella die in Holz geschnitzten Figuren der Apostel.

Quernheim bei Minden. In der dortigen Stiftskirche befindet sich ein trefflich in Holz geschnitzter Altar, welcher nach einer daran befindlichen Inschrift im Jahre 1500 gefertigt wurde. Die Kreuzigung als Hauptdarstellung und auf den Flügeln, in zehn Abtheilungen, mehrere Momente aus dem Leiden Christi. Die Figuren

sind bemalt und theilweise vergoldet. Die Außenseiten der Flügel zeigen einige theilweise verwaschene Bischöfe.

Heck bei Ahaus. In der dortigen Kirche befindet sich ein sehr altes Kruzifix von mumienartiger Bildung. Es wird dasselbe bereits in einer Urkunde vom J. 1374 erwähnt.

Metallarbeiten.

S. 409. Der Goldschmied, welcher den Patrocluskasten für den Dom in Soest verfertigt hat, heißt zufolge der Originalurkunde unzweifelhaft Rigefrid und nicht Sigefrid, wie letzteres der unrichtige Abdruck in der Westfalia angiebt. Auch der verstorbene Archivrath Ehrhard war der Meinung, daß erstere Lesart die richtige sei.

Lippberg an der Lippe. In der dortigen Kirche befindet sich ein hölzernes, mit Silberplatten belegtes Reliquiarium vom J. 1498, mit den Figuren der Apostel.

Menne bei Warburg. In der Kapelle ein interessantes Rauchfaß aus vergoldetem Kupfer im romanischen Styl. Das Ganze ist aus Rankenwerk mit phantastischen Thieren gebildet. Die Ketten laufen durch vier Löwenköpfe. Die Handhabe ist durch vier hundeartige Thiere gebildet, zwischen welchen sich eine Hand erhebt, die den Ring hält. Eine ganz verfehlte Abbildung befindet sich in dem Organ für christliche Kunst, 1853.

Warburg. In der Altstädter Kirche ein Gefäß aus vergoldetem Kupfer zur Aufbewahrung des h. Oels, in der Form einer altdeutschen Burg mit drei größeren und drei kleineren Thürmen. Auf dem sechsblättrigen Fuße befindet sich die Inschrift: Anno dni 1489 dmca judica. Abgebildet in C. Becker's und F. v. Hefner's Kunstwerken und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance, Th. II. Nr. 34.

Dörenhagen bei Paderborn. In dortiger Kirche ein reichverzierter gothischer Kelch vom Bischof Heinrich von Spiegel (1360—80). Auf dem runden Fuß, in gothischen Minuskeln, die Inschrift:

Qui panem vite tractas cum sanguine vite,
Presulis Henrici recolens sis mente felici,
Vt veniam det ei deus et dominus requiei.

Ebenfalls abgebildet in vorerwähntem Werke, Nr. 27.

Neuhaus bei Paderborn. In dortiger Kirche ein reichverzierter Kelch in dem bereits ausgearteten gothischen Styl. Auf dem achtblätterigen Fuße die Inschrift:

Guilhelmus petri de nova ecclesia Scaldie (?)
Servitor fatrum s. p. me fieri jussit. Anno dni 1507.

Willebadessen bei Paderborn. Reliquarium in Kastenform, aus vergoldetem Silber, in dortiger Kirche. Auf dem Deckel der segnende Christus in einer Mandorla. In den Ecken die Symbole der Evangelisten.

Hörter. In der Nikolaikirche ein Evangeliencodex auf Pergament aus dem XIV. Jahrhundert. Der vordere Deckel zeigt in einer vergoldeten Kupferplatte Maria mit dem Kinde sitzend. Ueber und unter dieser Figur befinden sich zwei gleiche, emaillirte Runde mit der, einer Sphinx ähnlichen phantastischen Figur. Beide Seiten sind mit Ranken verziert und mit farbigen Steinen geschmückt.

S. 424. Bocholt. Die trefflich gearbeitete silberne Monstranz in dortiger Kirche hat die Form eines gothischen Tabernakels und ist etwa zwei Fuß hoch. Sie ist mit einer Menge von kleinen Figuren, Apostel, Propheten und Heilige darstellend, verziert. Ein ebendaselbst befindlicher Kelch in gothischer Form, welcher zu dieser Monstranz zu gehören scheint, trägt die Inschrift:

1462, Gertrudis de Ancemynck me dedit altari suo in buycholt.

Beide Kunstwerke dürften wohl von dem Bocholter Goldschmied und Kupferstecher Israel von Meckenen herrühren, welchen man immer noch als den Meister einer Anzahl Gemälde in Köln und in der Pinakothek in München hält, obgleich für die Annahme, daß derselbe Maler gewesen sei, nicht der entfernteste Grund vorliegt. Vergl. Kunstblatt 1839, S. 141.

Paderborn. Im Dom befindet sich ein für die Kunstgeschichte höchst wichtiger Reise- oder Tragaltar (altare portatile viaticum). Derselbe hat die Form eines länglichen Kästchens, aus Silber- und Kupferplatten zusammengesetzt, welches auf vier verzierten Füßen ruht, die als Löwenklauen endigen. Auf dem Deckel ist eine grün und weiß gestreifte Agatplatte eingelassen. An den Ecken sind die Symbole der Evangelisten, mit bezüglichen Inschriften, tief eingravirt und, wie alle nachbeschriebenen Figuren, mit Niello ausgefüllt. An der oberen schmalen Seite kniet der h. Meinwerk, einen Kelch erhebend, mit der neugothischen Inschrift: Meinwercus eps. calicem salutaris accipiam ꝛc.; an der unteren Seite der Bischof Heinrich von Spiegel (1360—80) knieend, mit einem Rauchfaß und vor ihm ein Kelch, auf einem Altar, mit der Inschrift: Heinricus eps. ꝛc. Der obere Rand ist mit farbigen Steinen besetzt. Auf beiden Langseiten je fünf Apostel, unter reich verzierten romanischen Bogen sitzend, mit den Namen über den Figuren. An der oberen schmalen Seite sitzt ein segnender Christus zwischen dem h. Liborius (Patron von Paderborn) und dem h. Kilian (Patron von Würzburg) *), ebenfalls mit den Namensinschriften. An der unteren Seite Maria, ein Buch haltend, zwischen den hh. Johannes und Jakobus, mit den Inschriften. Um den verspringenden Sockel läuft eine längere Inschrift. Auf dem Boden des Kästchens ist der Bischof Heinrich von Spiegel, den Stab in der Linken und mit der Rechten segnend, von einem verzierten Rande umgeben, dargestellt.

Dieses interessante Kunstwerk, welches gewöhnlich für ein Reliquiarium gehalten wird, ist eines der wenigen Nielloswerke, welche in Deutschland verkommen.

Soest. Im Thurme des Patroclusdoms, woselbst noch eine Menge Pfeile und Ueberbleibsel von Köcher und Bogen aufbewahrt werden, befindet sich eine Sturmglocke aus dem XIII. Jahrhundert mit der Inschrift:

† O cives rite cum pulsor ad arma venite.
† Opus magistri Hermanni de Lemego.

C. Becker.

Kunstliteratur.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Lief. 7 bis zum Schluß. Stuttgart bei Ebner und Seubert. 1854.

Das Erscheinen der ersten sechs Lieferungen dieser reichhaltigen Sammlung haben wir früher seiner Zeit im Deutschen Kunstblatt verfolgt, und dürfen wegen des Inhalts derselben, so wie wegen des Planes dieser Publikation auf Jahrgang 1853. S. 179 und 448 und Jahrgang 1854. S. 106 verweisen. Nunmehr, da die „Kleinen Schriften" in drei Oktav-Bänden von 835, von 740, von 816 Seiten vollendet vorliegen, gebührt sich's wohl, der umfangreichen Gabe ein nochmaliges genaueres Augenmerk zu schenken. Daß dies erst jetzt geschieht, wird hoffentlich in der schwer zu bewältigenden Fülle des Inhalts seine Entschuldigung finden.

Unsre früheren Anzeigen erstreckten sich nur bis in den Anfang

*) Die Darstellung dieses Heiligen bezieht sich auf eine geschichtlich begründete nähere Verbindung der Bisthümer Paderborn und Würzburg.

des zweiten Bandes, bis zum Beginn der Rheinreise vom J. 1841. Diese hat für die deutsche Kunstgeschichte des Mittelalters ein äußerst ergiebiges Material geliefert, welches, mit Ausnahme mehrerer größerer Aufsätze, hier zum ersten Mal in die Oeffentlichkeit gelangt. Von S. 70 bis S. 353 reichen diese rheinischen Mittheilungen, die an Umfang und Inhalt selbst die im ersten Bande von S. 652 bis 835 abgedruckte Pommersche Kunstgeschichte beträchtlich hinter sich lassen und mit dieser und der ebendort von S. 540 bis 640 aufgenommenen Arbeit über die romanischen Kirchen der Harzgegend (Quedlinburg u. s. w.) ein gutes Stück deutscher Kunstgeschichte in sich fassen. Es ist wahrhaft erstaunlich, wenn man bedenkt, daß wir dieses Alles dem rastlosen Fleiße, dem energischen Forscherdrang eines einzigen Mannes verdanken, in welchem wir den wissenschaftlichen Begründer der deutschen Kunstgeschichte verehren. Schade, daß die überreichen Notizen über die rheinischen Denkmäler nicht zu einer geschichtlichen Darstellung nach Art der Pommerschen Kunstgeschichte bearbeitet sind! Doch auch so, in der knappen Fassung als Reisenotizen bilden sie ein wichtiges Material, dem der Verfasser wenigstens durch die Anordnung innere Verbindung und äußeren Zusammenhang gegeben hat. Zunächst sind die Werke der einzelnen Künste gesondert; die Betrachtung der Architektur geht voran; ihr folgt die Skulptur, und dieser die Malerei. Innerhalb dieser Abtheilungen ist nun Alles nach den verschiedenen Stylepochen genau chronologisch geordnet, und zugleich geographisch eine bestimmte Reihenfolge festgestellt. Zuerst nämlich werden die Denkmäler in Trier und Umgegend, dann die von Köln, endlich die zwischen beiden liegende Gruppe von Koblenz betrachtet. So flüchtig nun auch, der Natur der Sache nach, die meisten dieser Notizen hingeworfen sind, so erkennt man doch in ihnen das scharfe Auge, die feste Hand des Meisters, der in wenig Worten ein zuverlässigeres Bild des Angeschauten entwirft, als mancher Andere mit ausführlicher Beschreibung zu Stande brächte. Manche Illustrationen, meistens architektonische Details betreffend, begleiten den Text. Je interessanter in kunstgeschichtlicher Hinsicht die Rheinlande sind, um so weniger können wir es uns versagen, in die Fülle des dargebotenen Materials hier etwas genauer einzugehen, zumal, da bis jetzt, mit Ausnahme der an den wichtigsten und zugänglichsten Orten vorhandenen Hauptwerke, die Kenntniß der rheinischen Denkmäler eine sehr lückenhafte, zerstückelte war, und uns erst hier ein Blick über die weitere Verbreitung der dortigen Schulen, über die Einwirkung der hervorragenden Mittelpunkte auf ihre Umgebung gestattet wird.

Als Vorspiel werden uns Nachrichten über mehrere Kirchen des bis jetzt kunstgeschichtlich nur zu sehr vernachlässigten Hessenlandes geboten. Wir lernen die spätgothische Martinskirche zu Kassel kennen, die ein Seitenstück zu den westfälischen Hallenkirchen zu bilden scheint; die etwas stumpfen Profile eines Pfeilers, so wie der Gewölberippen sind abgebildet. Sodann mit zahlreichen Illustrationen erläutert die Stiftskirche zu Fritzlar, die ein spätromantisches Gepräge trägt, mit bemerkenswerthen Elementen des Ueberganges gemischt. Die spätgothische Franziskanerkirche daselbst hat gleich manchen Ordensbauten nur auf der einen Seite ein Nebenschiff. Die Elisabethkirche zu Marburg wird, sammt den in ihr erhaltenen Skulpturwerken ebenfalls erwähnt, unter Hinzufügung einiger interessanter Profilbildungen. Von der Marienkirche daselbst werd ein Theil des Chorgrundrisses gegeben, an welchem ähnlich, wie an der Petrikirche zu Soest die Streben nach innen gezogen sind. Einen interessanten Beitrag zur Kunstgeschichte bieten die mit einer Fülle von bildlichen Darstellungen und einem Grundriß begleiteten Mittheilungen über die Stiftskirche zu Wetzlar, die, abgesehen von den streng romanischen Theilen, in ihren verschiedenen Partieen die allmälige Entstehung und Fortbildung des gothischen Styles so augenscheinlich, wie vielleicht kein anderes Bauwerk, darlegen. Die baugeschichtliche Entwicklung dieser Kirche ist mit Sorgfalt und Scharfsinn veranschaulicht. Die Abbildungen sind geistreich und meisterlich charakteristisch skizzirt. Die Kirche zu Altenburg an der Lahn, gleich vielen Nonnenklosterkirchen einschiffig mit Querhaus, ist sammt ihren Denkmälern erwähnt; auch über den Dom zu Limburg ist Einiges schriftlich und abbildlich beigebracht.

Wir kommen nun an den Rhein. Die romanischen Denkmäler von Trier und Umgegend machen den Anfang. Die merkwürdigen korinthisirenden Kapitäle zu Echternach wird man wohl eben so gut wie die Perlen- und Eierstabverzierungen der Pfeiler einer direkten Nachahmung antiker Vorbilder zuschreiben müssen. Sie bezeichnen hier den Schlußpunkt der römischen Bautradition; für die als unwichtiger betrachteten Basen, von denen man auch nicht so häufige Muster haben mochte, hatte die neue Praxis schon jene barbarisirte Form durch Umbildung hervorgebracht. Unter den übrigen romanischen Bauten dieser Gegend ist der merkwürdige Polygonbau zu Mettlach als Beispiel von der Nachwirkung des Münsters zu Aachen, so wie die Basilika zu Roth, in ihrer Arkadenbehandlung an die Kirche zu Echternach sich anschließend, zu nennen.

An die ältesten Bauten zu Köln, die dem 11. Jahrh. mit hoher Wahrscheinlichkeit zugesprochen werden, namentlich an den alten Theilen an S. Pantaleon, der Kapitolskirche, S. Gereon und S. Georg vermischen sich die romanischen Elemente, besonders die primitiv behandelten Würfelkapitäle, mit antikisirenden, dem Karnies, dem Pilaster und Konsolengesimse, dem polychromen Mauerwerk, dem gemalten Mäander (in S. Georg). In diese Gruppe gehört außerdem die bedeutende Abteikirche zu Brauweiler mit ihrer, dem Bau von 1061 zugeschriebenen Krypta; ferner, die unteren östlichen Theile des Münsters zu Bonn, die Krypta und die äußere Chorpartie zu Zülpich, die Schiffarkaden der Apostelkirche zu Köln mit ihrem Karniesgesims, und der Westthurm mit seinen runden Treppenthürmchen. Einen weiteren Schritt der Entwicklung bezeichnet dann eine Anzahl von Pfeiler-Basiliken mit gewölbten Seitenschiffen, die Stiftskirche zu Münstereiffel, die Kirche zu Altenahr, in Köln S. Ursula, S. Pantaleon, S. Cäcilia; ganz gewölbt ist schon S. Mauritius, 1144 vollendet. Um die Mitte des 12. Jahrh. tritt der rheinisch-romanische Styl in ausgeprägter Eigenthümlichkeit auf, mit seiner derben und reichen Gliederung, der mannigfaltigen Kapitäldekoration, den Zwerggalerien am Aeußeren, den entwickelten Thurmanlagen. Die Kirche zu Schwarzrheindorf, bekanntlich 1151 geweiht, ist als fest datirtes Beispiel beachtenswerth. In dieser Weise werden in chronologischer Reihenfolge, die theils durch Daten, theils durch die stylistischen Merkmale bedingt ist, sämmtliche Bauwerke der kölnischen Gruppe aufgeführt bis zu den spätromanischen Uebergangsbauten, wie Heisterbach, S. Kunibert zu Köln, Sinzig u. A. Zu den allgemeiner bekannten kommen hier als selten oder gar nicht beachtete Werke hinzu die Kirchen zu Heimersheim, Erpel (beide mit Emporen über den Seitenschiffen), Remagen, Zülpich, Kaiserswerth, Euskirchen, Adenau, Meckenheim, fast durchweg im romanischen Spitzbogen durchgeführt.

Einen ähnlichen Entwicklungsgang weisen die Bauwerke der Gruppe von Koblenz auf. An S. Kastor wird der untere Theil der Façade mit den runden Treppenthürmchen (deren runde Anlage in der Regel Zeichen hohen Alterthumes ist), an der Kirche zu Andernach der nordöstliche Thurm mit seinem polychromen Mauerwerk an den Fensterbögen, an der Stiftskirche zu S. Goar und der Pfarrkirche zu Bingen werden die Krypten mit ihren primitiven Würfelknäufen dem 11. Jahrhundert zugewiesen. Dann kommt der mächtige Gewölbebau der Laacher Kirche, bekanntlich bis über die Mitte des 12. Jahrhunderts hinabreichend, und selbst für diese Epoche hier ein Werk außerordentlicher Anlage und Anstrengung. Denn zu gleicher Zeit verharren die Kirchen zu Remersdorf (vermuthlich nach

1130 entstanden), zu Hirzenach, S. Florin zu Koblenz bei der Form der flachgedeckten Pfeilerbasilika, und selbst S. Kastor hat ein ursprünglich ungewölbtes Mittelschiff. Dagegen bezeichnet diese Kirche mit ihrer Einweihung vom J. 1208 das Datum des entwickelten Gewölbe- und Pfeilerbaues, mit Uebergangstendenzen gemischt. So auch die Liebfrauenkirche zu Koblenz, die auch die Emporen über den Seitenschiffen hier einbürgert. Ihr folgen die Johanniskirche bei Niederlahnstein (mit geradem Chorschluß), Andernach, die Pfarrkirchen zu Boppard und Bacharach, die einfache, aber klar gesetzmäßige Kirche zu Bendorf — während die Clemenskirche bei Trechtinghausen sich mit flachgedecktem Langhause begnügt —, die Stiftkirche zu Carden, die kleine, aber zierlich durchgebildete Kirche zu Güls, die Klosterkirche zu Sayn, ein Kreuzbau ohne Seitenschiffe. Sodann in entschiedenster Ausprägung des niederrheinischen Uebergangsstyles S. Martin zu Münstermayfeld, höchst elegant und bedeutend, der stattliche, wenngleich derbe Thurmbau zu Ravengiersburg, malerisch gelegen und in der Wirkung an den Dom zu Limburg erinnernd, die interessante Kirche zu Sponheim und die stark zur gothischen Bildungsweise neigende Frauenkirche bei Mayen. Eine schätzbare Zugabe gewähren die dem Texte eingestreuten Zeichnungen von Details, meistens von Sockeln, Gesimsen, Gurtenprofilen, in welchen die fluktuirende, zuletzt stark mit gothischen Anklängen getränkte Richtung der Uebergangszeit in wenig Strichen lebendig veranschaulicht wird.

Daß solche Anklänge in diesen Gegenden seit den zwanziger Jahren des 13. Jahrhunderts nichts Verwunderliches sind, erkennen wir gleich beim Beginn der folgenden Abtheilung, die den „germanischen Baustyl" umfaßt, an der Liebfrauenkirche zu Trier (1227—1243). Die merkwürdige Anlage dieser Kirche, die noch immer nicht die genügende Erklärung gefunden hat, vielleicht aber in einem inneren Zusammenhange mit den in diesen Moselgegenden beliebten abweichenden Planformen steht, wird anschaulich dargelegt, das Stylistische klar und treffend erörtert. In den Gewölben und Fenstern der Kirche zu Echternach, der etwas rohen Kirche zu Tholey, dem Chor und Kreuzschiffe zu S. Arnual und der inschriftlich 1276 begonnenen, aber immer noch streng behandelten Stiftskirche zu Kyllburg ist die Thätigkeit einer von der Liebfrauenkirche ausgehenden Bauschule zu erkennen. Wie schnell hier der Uebergang zu spätgothischen Elementen gemacht wurde, zeigt das im J. 1315 begonnene Langhaus zu S. Arnual. Mit dieser Stylveränderung tritt zugleich die im rheinischen Hausteinbau ungewöhnliche Hallenform der Schiffe hier auf. Außer der Jesuitenkirche zu Trier zeigen dieselbe die im J. 1360 vollendete Kirche zu S. Wendel und zu Klausen. Verwandt damit sind auch die zweischiffigen Kirchen zu Cues und Castell. Die Kirche zu S. Wendel, über welche außer des Verfassers Notizen ein ausführlicher Aufsatz von andrer Hand mitgetheilt wird, ist ein ungemein lehrreiches Beispiel von der ungewöhnlich raschen Abnahme der dortigen Gothik. Ihre Formen lösen sich nach kurzer Blüthe des strengen Styls, ähnlich wie in Frankreich, fast jählings auf und nehmen die Netzgewölbe, die kämpferlosen schlanken Rundsäulen, die hohen, durch eine Maßwerkgalerie getheilten Fenster, die entartenden Gurten-, Gesims- und Kämpferprofilirungen an, welche wir in der Regel als Merkmale des 15. Jahrhunderts kennen. Netzgewölbe, die ohne Kapitäl aus den meist achteckigen Pfeilern aufsteigen, kommen nun auch in den Kirchen zu Klausen, Castell und in S. Gervasius zu Trier vor; ein Sterngewölbe findet sich im quadratischen durch einen einzigen Mittelpfeiler getheilten Schiff der Kirche zu Cues, deren Chor wieder Netzgewölbe hat. Aus besserer Zeit stammt die Kapelle bei der Stiftskirche zu Pfalzel bemerkenswerth durch den ungewöhnlicher Weise aus vier Seiten des Achtecks bestehenden Chorschluß.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

Paris, den 17. April. Wer die verschiedenen Ausstellungsgebäude — es sind deren bekanntlich drei, vollkommen getrennte — in diesen Tagen gesehen hat, der kann sich schwer überreden, daß die Ebnung der Zugänge zu denselben, daß deren äußere und innere Vollendung, Zustandsetzung und vollständige Einrichtung in dem kurzen, noch übrigen Zeitraum von 14 Tagen bewerkstelligt werden könne. Und dennoch darf, namentlich was die Kunst-Ausstellung betrifft, deren Eröffnung am 1. Mai mit Zuversicht entgegengesehen werden. Es ist unglaublich, was in dieser Beziehung bei den Franzosen in neuester Zeit geleistet wird, und die zusehends in allen Theilen der Stadt aus der Erde hervorwachsenden Häuser und Paläste, namentlich die Prachtgebäude des neuen Louvrebaues, geben davon ein sprechendes Zeugniß. — In den für die Kunstgegenstände bestimmten Räumen wird die Beleuchtung nichts zu wünschen übrig lassen und die vollkommene Absonderung des Gebietes der Kunst von dem des Gewerbfleißes kann für den, der höhere Belehrung und ästhetischen Genuß sucht, nicht anders als erwünscht sein, so sehr auch wieder andererseits zu bedauern ist, daß durch diese Absonderung dem Mittelschiff und den Hauptgängen des Industriepalastes die dem Auge wohlthuende und den Sinn und Geist ausruhende Zierde größerer plastischer Kunstwerke und Gruppen entgeht. — Das Schwurgericht für die Aufnahme der Kunstgegenstände hat, in der Hauptsache wenigstens, seine zahlreichen und anstrengenden Sitzungen beendigt; nur zwei nachträgliche Sitzungen werden noch folgen für die wenigen verspäteten Einsendungen begünstigter Künstler, deren Werke übrigens, wie alle andern, ohne daß irgend eine Ausnahme Statt fände, dem gefürchteten Gerichte unterworfen werden müssen. Groß wie die Feierlichkeit, die sich vorbereitet, groß und ungewöhnlich war auch die Strenge der Jury. Frankreich will seines Namens würdig vor dem versammelten Europa dastehen, weshalb auch unerbittlich Alles zurückgewiesen wurde, was in künstlerischer oder aber in sittlicher Hinsicht der Ehre der Schule und der Nation Eintrag thun könnte. Freilich ist es schwer, ja unmöglich, hierin eine scharfe Linie zu ziehen, und manche gerechte Erwartung ist getäuscht, manche nicht ungegründete Hoffnung zerstört, manche Zukunft vielleicht in der Blüthe geknickt. Vielfache bittere Klagen werden laut, und es ließen sich Namen Solcher anführen, denen früher Belohnungen zuerkannt, Anderer, die bisher an glänzende Erfolge und an Triumphe viel mehr, als an Niederlagen gewöhnt waren. Diesen bleibt kaum ein anderer als der schwache Trost übrig: juvat socios habuisse malorum. Die Maßregeln der Jury aber lassen sich, vom Standpunkte der würdigen Vertretung der Nation in künstlerischer Hinsicht, nicht anders als gut heißen.

Es versteht sich von selbst, daß über die vom Auslande eingesandten Werke der bildenden Kunst keinerlei Gericht ergeht, und daß solchen freundnachbarlichst die Hallen geöffnet und zum Theil die Ehrenplätze angewiesen werden. Den Meistern der verschiedenen Schulen sind eigene Abtheilungen eingeräumt, wo sie ihre sämmtlichen Hauptwerke in beliebiger Zahl und Anordnung zusammenstellen können; und so wird man z. B., um von den französischen Meistern zu sprechen, die Leistungen eines Horace Vernet, Ingres und Delacroix in ihrer Gesammtheit übersehen können. — Von Einzelnen Ihnen zu sprechen, verspare ich auf den geeigneteren Zeitpunkt, wo das Chaos sich entwirrt, wo die fruchtbare Idee in's Leben getreten sein wird, — soweit dies nämlich möglich ist, und die Künstler selbst zu ihrer Verwirklichung die Hand bieten, — die Idee, in Einem Raum zu vereinigen und übersichtlich zusammenzustellen, was in den letzten fünfundzwanzig Jahren, seit dem neuen Umschwung, den die Denk- und Anschauungsweise des Jahrhunderts erfahren, auf dem Gebiete der bildenden Künste Erhebliches geschaffen worden ist. — Die der französischen verwandte belgische Kunst wird ziemlich vollständig vertreten sein; im deutschen Vaterlande ist der an Alle ergangene Aufruf nur theilweise gehört worden. Von ihrer Regierung nur wenig aufgemuntert, wie man sagt, werden die bairischen Künstler in sehr geringer Zahl auf diesem Congresse der Kunst erscheinen, und die so viel genannte Münchner historische Schule wird dem versammelten Europa bei weitem nicht alle ihre Koryphäen vorführen; ja es hat sich sogar einer der ersten, Kaulbach, der preußischen Gruppe angeschlossen. Von Düsseldorf sind ziemlich reichliche Sendungen eingetroffen und Frankreich wird nun aus eigener Anschauung wenigstens Lessing, Karl Hübner, Schrödter und andere kennen lernen. Achenbach und Knaus erscheinen hier nicht zum erstenmal. Von E. Magnus aus Berlin sind einige Bildnisse angekündigt. — Was die Bildhauerei betrifft, so hören wir nur von Rietschel und Hähnel aus Dresden. — Von Italienern verlautet wenig. — Von englischen Oelgemälden sind bis jetzt nur einige Thierstücke von E. Landseer und einige Bildchen von Mulready erschienen. — Die englische Aquarellmalerei wird aber glänzend vertreten sein. — Um jedoch diesen kurzen Bericht etwas weniger trocken zu schließen, als er begonnen ist, will ich Ihnen noch von einem Bilde sprechen, das einem deutschen Künstler, wenn auch keiner unserer Schulen Ehre machen wird; ein Bild, das ich habe entstehen sehen und welches im gegenwärtigen Augenblick seine letzte Vollendung noch erwartet.

Es ist dies die Kaiserin Eugénie, umgeben von ihren Hofdamen, von Franz Winterhalter. Die Gesellschaft hat sich im Park von Saint-Cloud auf den Rasengrunde niedergelassen. In der Mitte sieht man die jugendliche Kaiserin, welche der zu ihrer Rechten sitzenden Oberhofmeisterin, der Fürstin Essling ein Geißblatt reicht. Ganz im Vordergrunde hat die Marquise von Latour-Maubourg in gebückter Stellung einen Haufen Blumen vor sich ausgebreitet. Rechts ist eine Gruppe, deren Mittelpunkt die Marquise de las Marismas (Madame Aguado) mit einem Album in der Hand, bildet Es sind im Ganzen, außer der Kaiserin, acht Ehrendamen, sämmtlich in Lebensgröße, und das Bild mißt nicht weniger als 13 Fuß in der Breite und 10 in der Höhe. Die Zusammenstellung und Gruppirung, welche in mehr als einer Hinsicht nicht geringe Schwierigkeiten darbot, ist im höchsten Grade gelungen und erscheint durchaus natürlich — zwanglos. Die Wahrheit und Unbefangenheit der Auffassung, die Portraitähnlichkeit, welche, wie immer bei Winterhalter, dennoch jede Gestalt — jeden Kopf in möglichst günstigem Lichte erscheinen lassen, die Feinheit der Empfindung, der Geschmack der Anordnung, die Freiheit der Behandlung und Eleganz des Vortrags, endlich die frische erblühende Färbung, von dem lebhaften Grün der Landschaft und den bunten Stoffen der sommerlichen Kleider begünstigt, kurz, alle die Eigenschaften, welche seit Jahren den Künstler zum auserwählten Liebling der großen und der schönen Welt gemacht haben, sind hier vereinigt und weisen diesem Bilde, welches freilich seinem Gegenstande nach, und ohne Handlung, wie es ist, auf den Rang eines historischen Bildes von vorn herein keine Ansprüche macht, immerhin eine der bedeutendsten Stellen unter den Kunstschöpfungen der neuern Zeit an, und sichern ihm auch nachdem der Reiz der Neuheit und die lebhafte Theilnahme erloschen sein wird, welche der Natur der Sache nach dieses Gemälde erregen muß, die Anerkennung der Kunstverständigen und einen bleibenden Werth.

Kunstvereine.

Der Kunstverein zu Pesth

hat in neuester Zeit ein sehr reges Leben entwickelt. Er kaufte an in der Zeit vom 1. Mai 1854 bis 14. März 1855:

50 Oelgemälde im Betrage von	11,625	fl. C. M.
3 Zeichnungen	70	„ „ „
und ein Oelgemälde von Josef Molnár in Pesth „Dezsös heldenmüthige Aufopferung für seinen König im Jahre 1330", für's Vereinsblatt bestimmt, für .	845	„ „ „
zusammen für	12,540	fl. C. M.
Von Privaten wurden in diesem Jahre angekauft in Pesth für	4,658	„ „ „
durch den Filial-Verein in Raab	495	„ „ „
zus. 84 Oelgemälde, 15 Zeichnungen u. Aquarelle für	17,693	fl. C. M.

Die oben erwähnten 50 Oelgemälde rührten von folgenden Künstlern her: Von den Berlinern: Const. Cretius, L. Hermann, F. Hermann, G. Engelhard, W. Meyerheim, Ed. Schmidt, von Kentzell u. Triebel, L. Leßler, Charles Hoguet; den Düsseldorfern: Gustav Lange, C. Mevius; den Münchnern: B. Adam, Karl Millner, Adolph Stademann; den Oesterreichern: A. Hansch, B. Schäffer, F. Malitsch, G. Haanen, J. Raffalt, J. Molnar, H. Weber, Karl Sterle, M. G. Ranftl, A. Gierzl, R. van Haanen, E. Lichtenfels, M. Kovacs, Jos. Marastoni, Rud. Swoboda, Jos. Feid, Böscher, Jos. Mezei, Karl Lotz; den Niederländern: L. van Kuyck, B. Koek, L. Robbe, Winguet, J. Ruyten, T. Otto, Kruseman, und dem Florentiner Marke.

Der Pesther Kunstverein ladet nun hierdurch die Herren Künstler neuerdings zur Beschickung von Gemälden für die am 1. Mai l. J. zu eröffnende permanente Kunstausstellung ein, da in Pesth Aussicht zum Verkaufe ist, indem der Verein selbst in einem Jahre über eine Summe von 12,000 fl. disponiren kann und außerdem von Privaten viel gekauft wird.

Briefwechsel.

Hr. Dr. H. H. in Carlsruhe. Richtig empfangen und soll baldmöglichst abgedruckt werden. — ‡‡ Willkommen! — Rübezahl: Geht nicht! Gründe mündlich. — Kuhs in R. Wir haben beim Carstens-Jahrgang bei der Uebersichtlichkeit und Genauigkeit des gegebenen Inhaltsverzeichnisses nach Stoffen das früher übliche unpraktische nach Nummern für überflüssig gehalten und daher nicht mehr gemacht. — —rt— Besten Dank für Beides! Mehr! —

Die zur heutigen Nummer beabsichtigte artistische Beilage (eine Abbildung der Rietschel'schen Pietas) ist nicht fertig geworden und wird daher nebst Text der Nr. 18 beigefügt werden.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Crowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 18. **Donnerstag, den 3. Mai.** **1855.**

Maria mit dem Leichnam Christi.

Marmorgruppe von **Ernst Rietschel.**

Der Meister Rietschel hat nun das schöne Werk vollendet, von dem wir der heutigen Nummer eine Abbildung beizulegen das Vergnügen haben. Es ist in karrarischem Marmor lebensgroß ausgeführt und für die Friedenskirche in Potsdam bestimmt. Diese nach einem Plane von Persius unter Oberleitung Stüler's von Hesse (1845 — 1848) gebaute Kirche erhebt sich ganz nahe bei Sans-Souci und ist mit ihren Umgebungen harmonisch dem Gebäude-Complex und den Garten-Anlagen eingefügt, welche den Königlichen Sommersitz bei Potsdam bilden. Die Kirche ist im Styl einer altchristlichen Basilika mit freistehendem Glockenthurm erbaut. Der Haupteingang hat eine Vorhalle, an welche sich ein von Säulengängen umgebenes Atrium anschließt. Diese Gänge sind außen durch eine Mauer abgeschlossen, nach innen aber öffnen sie sich mit ihren säulengetragenen Rundbögen, und so bringt der Raum das Gefühl der friedlichen Sammlung und der tiefen Sehnsucht nach innerer Einkehr hervor, welches uns so gern einzunehmen pflegt, wo ein Stück grüner Erde, dessen Umhegung ein Stück Himmel mit abzuschließen scheint, sich an ein ehrwürdiges und geheiligtes Gotteshaus anschmiegt. Die einsame Lebendigkeit eines Brunnens dient dazu, jene Gefühle zu steigern. Auf dem grünen Rasen blüht in Blumen das Kreuz und der es getragen ladet in Gestalt der berühmten Thorwald'schen Kolossalstatue Alle zur Erwerbung des inneren Friedens ein. Säulengänge, die sich im Wasser des See's spiegeln, vermitteln die architektonische Verbindung mit den übrigen Gebäudegruppen.

In der Umfassungsmauer aber jenes Atriums, welches den Kirchgänger aufnimmt, eh' er die Vorhalle betritt, wird ein kapellenartiger Ausbau gemacht, welcher sein Licht durch hochgelegene, schmale Seitenfenster erhält und nach außen hin halbrund abschließt, gegen den Vorhof aber geöffnet ist. In diese Kapelle soll das herrliche Werk Rietschel's hineingestellt werden und der Sommersitz des Preußischen Königshauses, der schon viel Einziges und Vollendetes von Schöpfungen bildender Kunst birgt, wird um eins der erhabensten Werke neuer Bildhauerkunst reicher.

Es wird diese Kapelle ein Wallfahrtsort werden für Alle, die das religiöse Gefühl nicht in nüchterner Abstraktion, sondern in warmer Lebendigkeit in sich tragen, für Alle ferner, die, von vorwiegend künstlerischem Sinne, gewohnt sind, die religiösen Empfindungen aus der Hand der Kunst, die sie so mächtig auszusprechen versteht, entgegenzunehmen, gleichwie jener stille Tempel hinter den Taxusbäumen von Charlottenburg, wo ein hohes Königspaar in den Gebilden von Rauch's Meißel fortlebt, ein Wallfahrtsort geworden ist für Alle, welche sowohl die Gefühle der Pietät und der Verehrung zu den Heimgegangenen, als auch ein offnes Gemüth für die sittlich bildende Gewalt der Plastik in sich tragen.

Wie viele Herzen wird nicht diese schmerzzerrissene Mutter festhalten auf dem Pfad des Sohnes oder dahin zurückwinken, wie viele stille Gebete und Gelübde, wie viele Keime zu guten Thaten werden hier nicht entstehen, wo im geweihten Raume der größte, der zu Stein gewordene und ewige Schmerz redet. Alle innigen und frommen Empfindungen, die von Kind auf sich in uns mit der Lebens- und Leidensgeschichte des Erlösers eng verflochten haben, werden wach gerufen und die große Leidensthat des Heilandes tritt auf einmal in ihrer ganzen Tiefe vor unsere Seele und wird uns menschlich nahe gerückt. Was sind alle Thränen der Welt für die Bitterkeit des Grames in dem Herzen dieser von Gott so hoch erhobenen und von den Menschen so tief beleidigten Mutter. An diese Gruppe trete Jeder, der sich läutern will durch den Läuterer Schmerz; denn hier ist er verewigt in seinen erhabensten, edelsten und einfachsten Zügen. Und wie gerechtfertigt ist dieser einzige und tiefste Schmerz durch einen Blick auf den Sohn. Man müßte, minder gottgebenedeit als diese große Mutter, vor Mitleidenschaft vergehen, wenn nicht die Herrlichkeit des Sohnes über jedes andere Gefühl tröstend und versöhnend siegte. Das ist das Antlitz eines Fürsten der Liebe und des Friedens, das ist so sehr der Tempel Gottes, daß die göttliche Seele, die ihn ausgebaut hat, wohl darin schlummern, aber niemals sterben kann. Ist sie nicht göttlich, da sie nach fast zweitausend Jahren noch den Stein lebendig machen kann?

Jede Prüfung dieses Meisterwerkes mit künstlerischem Auge löst sich in einen Triumph desselben auf. Rietschel hat wiederum bewiesen, daß er mit der großartigsten Einfachheit, gleichsam mit einer Idealisirung der Einfachheit, mit der einfachsten Idealität, welche die edelste Realität ist, seinen Gegenstand voll und ganz zur Erscheinung bringen kann. Jede Falte in dem Gewande der Maria ist nothwendig und spricht mit, wie Gewänder reden können, die einen beseelten und von einem mächtigen Gefühl ergriffenen Körper bedecken. Denn es handelt sich hier nicht um ein Gewand, welches einen schönen Körper durchblicken lassen soll oder sich in anmuthigen und schönen Motiven, die aus dem Stoff des Kleides geschöpft sind, ergehen will, sondern es ist die Durchdringung des Schmerzes, der sich aus dem von tausend Schwertern getroffenen Herzen auch bis in die äußerste Hülle ergossen hat, welche uns hier entgegentritt.

Von diesem einzigen Bildwerke geben wir den auswärtigen Lesern heute durch eine beiliegende Abbildung wenigstens einen Begriff. Die in Berlin wohnenden sind so glücklich, sich selber von der erhabenen Wirkung des Kunstwerkes zu überzeugen, und es wird Jedem, der davor gestanden hat, sein, als ob er einen stillen Gottesdienst vollbracht habe, er wird mit einem Gefühl der Beichte davor verweilen und mit dem Abendmahlsgefühl der Versöhnung hinausgehen.

Die Kirche zu Wertheim und ihre Grabmäler.

Wertheim, überraschend schön auf einem engen Raume an dem Ausflusse der Tauber in den Main, am Fuße eines Berges gelegen, welcher eine der herrlichsten Burgruinen trägt, kommt schon frühe als der Sitz eines mächtigen Dynastengeschlechts gleichen Namens vor, welches große Besitzungen in den Main- und Taubergegenden hatte.

Ein Graf Wolfram von Wertheim, welcher dem Kreuzzuge unter Kaiser Conrad III. beigewohnt haben soll, war einer der Mitstifter des eine Stunde von Wertheim entfernten Cisterzienser-Klosters Brombach, eingeweiht 1157, dessen merkwürdige romanische Kirche und besonders der dem Verfalle anheim gegebene äußerst interessante Kreuzgang mit seinen schönen romanischen Säulen, als ein wichtiges Denkmal altdeutscher Baukunst, eine genaue Beschreibung verdiente.

Graf Johann I., mit dem Barte, begann im Jahre 1384 den Bau der stattlichen, dem h. Johannes geweihten Kirche in Wertheim, wie folgende, über der oberen Kirchenthür an dem linken Seitenschiff befindliche, mit seinem Wappen geschmückte Inschrift bekundet:

Anno . dni . mccclxxxiiii . am . sat . Johastage . des . tewffers . haben . wir . Johas . Grave . zu . Werthen . angehaben . dis . newe . werc . in . ere . gotes.

Obgleich hier eines neuen Werks erwähnt wird, so ist es doch wahrscheinlich, daß sich dieses nicht auf einen totalen Neubau, sondern blos auf den Umbau des von einer ältern Kirche herrührenden Langhauses mit seinen niedrigen Abseiten bezieht, welches aus der Zeit des Uebergangsstyls im XIII. Jahrhundert stammt. Für diese Annahme spricht nicht allein die vom Style des Chors vielfältig abweichende Bauweise, sondern auch der zwischen den Fenstern des Mittelschiffs noch vorhandene, jedoch mannigfach veränderte Rundbogenfries. Außerdem hat hier, gegen den fast überall befolgten Grundsatz, der Bau, oder vielmehr Umbau, mit dem Langhaus und nicht, wie gewöhnlich, mit dem Chor begonnen. Die romanischen Rundbogenfenster scheinen bei diesem tief eingreifenden Umbau in größere spitzbogige verändert worden zu sein, welche den früheren Bogenfries unterbrechen und in ihrer beinahe rohen Einfachheit wenig mit den zierlichen Chorfenstern harmoniren. Das an den Fenstern des Mittelschiffs fehlende Stabwerk wurde bereits zur Zeit der Reformation, als die Kirche dem evangelischen Kultus übergeben wurde, herausgebrochen. Noch roher sind die acht Hauptpfeiler im Innern der Kirche, welche einfache Spitzbogen tragen und jede Profilirung entbehren. Das Langhaus mit den beiden Seitenschiffen hat moderne Holzdecken. Aus dem Mangel an Strebepfeilern läßt sich schließen, daß keine Gewölbe vorhanden waren. Der dreiseitig aus dem Achteck geschlossene Chor, welcher sich in der Höhe und Breite des Mittelschiffs fortsetzt, hat am Schlusse drei hohe und je an den Seiten zwei niedrigere Fenster mit reichem Maßwerk. Wo die auf Consolen ruhenden Gewölbrippen sich kreuzen, ist ein Schlußstein mit dem Wertheim-Breuberger Wappen angebracht. Dasselbe ist quadrirt und zeigt im ersten und vierten Felde einen halben schwarzen Adler in goldenem Felde; darunter drei silberne Rosen in blauem Felde; im zweiten und dritten zwei rothe Binden in silbernem Felde. Der Chor hat schlanke und edle Verhältnisse und macht eine treffliche Wirkung. Auf einem Strebepfeiler an der Außenseite befindet sich die Inschrift:

Anno . dni . mccclxxxviii . incepta . est . fabrica . chori . hujus . ecclesie . et . tunc . temporis . solvebat . plaustrum . vini . florenum . et . maldrum . siliginis . medium . florenum.

Anno . vero . mccccxlv . incepta . est . pns . liberaria.

Die Kirche hat eine Länge von 158 Fuß und eine Breite von 74. Die Höhe beträgt 64.

Der mit dem Chor gleichzeitige, viereckige stattliche Thurm von vier Geschossen, mit einer das spitze Dach umgebenden Galerie, an der Nordseite des linken Seitenschiffs, ist nicht organisch mit dem Kirchengebäude verbunden, was ebenfalls für ein älteres, beim Umbau bereits vorhanden gewesenes Langhaus spricht. An dem untern Theile des Thurmes befindet sich ein höchst zierlicher, mit Thiergestalten und reichen Profilirungen geschmückter gothischer Erker, welcher derartigen Werken als Muster dienen könnte. Ebenso interessant ist eine auf dünnen Säulchen ruhende Vorhalle an der unteren Thüre des linken Seitenschiffs.

Eine Anzahl Grabmäler im Chor dieser Kirche sind für die Geschichte der deutschen Skulptur von hoher Wichtigkeit. Das älteste derselben ist das Monument des obenerwähnten Grafen Johann I., welcher in vollständiger Rüstung, eine Fahne in der Linken, auf einem Löwen steht. Er trägt den Wertheim'schen geschachten Adler nicht allein auf der Kesselhaube, sondern auch auf dem nebenstehenden, auf dem Wappenschilde ruhenden Stechhelm. Aus den Armlöchern der Brustplatte hängen ausgezackte (gezaddelte) lange Aermel herab. Unter der Hüfte trägt er den ritterlichen Gürtel, welcher bald nach dieser Epoche verschwindet. Der ausdrucksvolle Kopf, die stattliche Haltung und Behandlung zeugen für einen tüchtigen Bildhauer. An den Ecken des Monuments sind die Wappen von Wertheim, Breuberg, Hohenzollern und Kärnthen angebracht. Die Umschrift lautet:

Anno . dom . . mccccvii . in . vigilia . sancti . Johanis . baptiste . obiit . Johannes . comes . in . wertheim . cuius . anima . requiescat . in . pace . amen.

Ein zweites, größeres Denkmal, ohne alle Inschrift, zeigt denselben Grafen in Lebensgröße, in der Mitte seiner beiden Frauen, der Margaretha Gräfin von Rieneck und der Jutta Gräfin von Teck, stehend. Derselbe, eine kräftige und männlich schöne Gestalt, ist im Costüme des XV. Jahrhunderts, einen mit seinen Wappen verzierten Lendner über dem Kettenpanzer und ein Barett tragend, dargestellt. Eine eigenthümliche Anmuth zeigt sich in den Köpfen der beiden Frauen, welche einander sehr ähnlich sind. Es ist daher die Sage entstanden, daß die Erstverstorbene auf ihrem

Sterbebett sich habe versprechen lassen, daß der Graf nicht eher wieder heirathen wolle, bis er eine Braut gefunden, die ihr gleiche in allen Zügen. Die Aehnlichkeit beider Frauen ist wohl nur dem Umstande zuzuschreiben, daß der Bildhauer, in Ermangelung authentischer Bildnisse, bloße Idealgebilde geschaffen hat. Die Gewänder der Frauen zeigen schöne und einfache Motive und das ganze Werk eine lebendige Auffassung. Oben sind die Wappen von Wertheim, Rieneck und Teck mit den dazu gehörigen Helmzierden, Adler, Schwan und Brackenhaupt angebracht. Dieses in rothem Sandstein ausgeführte großartige Werk, eines der vorzüglichsten Grabdenkmäler in Deutschland, verräth einen ausgezeichneten Meister aus dem Ende des XV. oder aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts.*) Aschbach, in seiner Geschichte der Grafen von Wertheim, vermuthet, daß Michael II., Urenkel des Grafen Johann I., welcher nach dem Aussterben der älteren Linie alle wertheimischen Besitzungen wieder in einer Hand vereinigte, dieses Denkmal seinen Ahnen habe errichten lassen.

Ein am Boden liegender Grabstein bezeichnet die Ruhestätte des im Jahre 1440 gestorbenen Grafen Michael I. von Wertheim. Der Verstorbene ist in ritterlicher Tracht, eine Fahne in der Hand haltend, durch scharfe, in den Stein gehauene Umrisse dargestellt. Die Inschrift ist nicht vollständig lesbar, weil man in abgeschmackter Weise einen Taufstein auf das Denkmal gesetzt hat. An den Ecken des Grabsteins befinden sich die Wappen von Wertheim, Hohenzollern, Teck und ein unbekanntes, einen Elephanten darstellend, welches vielleicht das von Helfenstein sein dürfte.

Ein ebenfalls in rothem Sandstein gearbeitetes Cenotaph für den Grafen Michael II., gest. 1531, welcher in der Kirche zu Sandbach, in der wertheim'schen Grafschaft Breuberg, begraben ist, besteht in einer großen Tafel mit einer weitläufigen Inschrift und den Wappen. Dieselbe ist mit reichen, im Style der Renaissance vorzüglich gearbeiteten Fruchtschnüren umgeben, welche durch Genien getragen werden. Dies Werk ist bezeichnet: PER. ME. CHRISTOPFHORVM. STATVARIVM. SEPT. 24. Es fehlt jede nähere Kunde über diesen Bildhauer, welcher sich hier blos mit seinem Vornamen genannt zu haben scheint.

Hierauf folgt ein ähnliches, jedoch einfacheres Cenotaph auf den ebenfalls in Sandbach beigesetzten Grafen Georg II., gest. 1530, welcher im Bauernkrieg auf der Seite der Bauern stand und die Reformation in seiner Grafschaft einführte. **C. Becker.**

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Lief. 7 bis zum Schluß. Stuttgart bei Ebner und Seubert. 1854.

Von **W. Lübke.**

(Fortsetzung.)

Einen in mancher Beziehung abweichenden Verlauf nimmt die Entwickelung des gothischen Styls in der Gruppe von Köln. Nachdem in einzelnen Motiven schon Anklänge an das neue Bausystem, so am Schiffe von S. Gereon, am Langhause des Münsters zu Bonn, an der Abteikirche Heisterbach aufgetaucht waren, nachdem auch die Einwölbung der Kapitolskirche in noch frühgothischen (irrthümlich ist im Text S. 232 „spätgothisch" gedruckt) Formen stattgefunden hatte, bricht der großartige Bau des Domes dem neuen Style nicht allein mit Entschiedenheit Bahn, sondern trägt auch dazu bei, das gothische System mit allen Konsequenzen durchzuführen. Was ein solches Hauptwerk durch Ausbildung einer festen Praxis, durch die Geschlossenheit seiner Schule, durch das traditionelle Festhalten an einer strengeren Formbildung für einen weiten Umkreis als Vorbild und Richtschnur wirken kann, sieht man hier deutlich an der Thatsache, daß der Styl in seiner edelsten Gestalt sich durch das ganze vierzehnte Jahrhundert rein erhält, und daß erst mit dem Beginne des funfzehnten jene Abschwächung und Umgestaltung der Gothik eintritt, die in der Trier'schen Gegend so schnell um sich griff. Werke, wie die Minoritenkirche zu Köln, die Cisterzienserabtei Altenberg, zu denen man noch die herrliche Kollegiatkirche zu Xanten fügen muß, sind edle Zeugnisse von der Einwirkung der Kölner Dombauhütte. Ihnen schließen sich, wenn auch in minder großräumiger Anlage, die Stadtkirche zu Ahrweiler mit ihrem dreifachen Polygonschluß, die Kirche zu Unkel, die Antoniterkirche zu Köln in ihrer ursprünglichen, 1350 geweihten Anlage, das Schiff von S. Severin daselbst, dessen Rundpfeiler mit acht Diensten ausgestattet sind, in der stylistischen Behandlung gleichfalls an. Die brillante dekorative Gothik der späteren Zeit ist am Chor von S. Andreas (vom J. 1414) und am gleichzeitigen, von 1407 bis 1417 erbauten Rathhausthurm zu Köln vertreten. Den Uebergang zu einer einfacheren Behandlungsweise bezeichnet der Gürzenich, kurz vor der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts begonnen. Der schlichte, an's Nüchterne streifende spätgothische Styl kommt sodann an der Minoritenkirche zu Bonn, deren Rundpfeiler nur durch einen Dienst und das Kehlenprofil der Scheidbögen belebt werden, zu Köln an S. Columba (hallenartig, mit doppelten Seitenschiffen, achteckigen Pfeilern und Netzgewölben), an S. Peter mit viereckigen, an den Kanten ausgekehlten Pfeilern und Netzgewölben) erst im 16. Jahrhundert aufgeführt), so wie an der Kirche zu Rheinbach und manchen kleineren Bauten zur Geltung. Die letztgenannte Kirche zeigt ebenfalls die Hallenform, und der frühgothischen Kirche zu Linkel wird dieselbe durch Erhöhung der Seitenschiffe nachträglich gegeben.

In der Gegend von Koblenz endlich scheinen Anklänge verschiedener benachbarter Baugruppen sich gekreuzt und mehrfach gemischt zu haben. Vieles hängt mit den Eigenheiten der Trier'schen Schule zusammen, Anderes wieder erinnert an Köln. Es war hier eben kein bedeutender Mittelpunkt, kein Bau von hervorragender Bedeutung vorhanden, an welchem sich eine feste Tradition hätte heranbilden können. Sehr primitiven Eindruck macht die Dominikanerkirche zu Koblenz, seit 1239 erbaut. In der Detailbehandlung findet Kugler Verwandtschaft mit der Elisabethkirche in Marburg, der übrigens die Gesammtform — sehr niedrige Seitenschiffe ohne Strebebögen — keineswegs entspricht. Ein sonderbares Schwanken herrscht noch in der Bildung der Pfeiler. Die Karmeliterkirche zu Kreuznach wird dagegen als ein roh französirendes Frühgothisch geschildert. Eleganter erscheinen die Chöre der Kirche zu Hirzenach und der Stiftskirche zu St. Goar. Von ziemlich frei entwickeltem Style, wenngleich in Fenstergliederung, Pfeiler- und Scheidbogenbildung noch mit romanisirenden Reminiscenzen ist das Schiff der Stiftskirche zu Carden, so wie bei edleren, gesteigerten Verhältnissen Querschiff und Langhaus von S. Martin zu Münstermayfeld. In ansprechender, noch frühgothischer Weise gestaltet sich der Chor der Kirche zu Namedy, eleganter noch an der Wernerskirche zu Oberwesel, und den höchsten Glanzpunkt erreicht der edelgothische Styl an der malerischen Kirchenruine zu Bacharach, von deren vorzüglich schöner Fensterprofilirung eine Abbildung in großem Maßstabe beigefügt ist. Von hier an beginnt, zuerst noch kaum merklich, ein Sinken des Styles; eine gewisse Flachheit der Behandlung zeigt schon S. Florin zu Koblenz vom J. 1356. Die Klosterkirche zu Sayn mit ihrem sechsseitig aus dem Achteck gebildeten Chorschluß erinnert

*) Diese beiden Denkmäler sind gut abgebildet in J. v. Hefner's Trachten des christlichen Mittelalters, Abth. II. Nr. 92 und 106.

an die nicht minder seltsame Anlage zu Pfalzel. Elegant, aber doch schon schematisch, ohne jenes frisch pulsirende Lebensgefühl der früheren Epoche entfaltet sich die Gothik des 14. Jahrhunderts an der Paulskirche zu Kreuznach, während an dem im Anfang des 15. Jahrhunderts begonnenen Chor der Liebfrauenkirche zu Koblenz die reiche, aber willkürliche Bildungsweise der Spätzeit herrscht. An der Franziskanerkirche zu Andernach tritt nun auch die Hallenform, hier wie überhaupt am Rhein eine Tochter der verfallenden Gothik, hervor. Diese Anlage findet sich hier in der Folge sogar vorwiegend in Geltung, meistens mit Netz-, auch wohl Sterngewölben, entweder auf achteckigen Pfeilern, wie in der Stiftskirche zu S. Goar (1441 bis 1469), den Kirchen zu Simmern, Sobernheim (mit steinerner Thurmspitze), Obermendig, oder auf schlichten Rundpfeilern, wie zu Mayen, Kirchberg, Meisenheim, Treis, Beilstein (mit geradlinig geschlossenem Chor), der Schwanenkirche u. s. w. Absonderliche Pfeilerbildungen sind außerdem hier nicht selten. So hat die Stiftskirche zu Oberwesel sechseckige Pfeiler mit seltsamen strebeartigen Verlagen, welche sich zu Fensternischen zusammenwölben; diese Kirche scheint die einzige mit niedrigen Seitenschiffen zu sein. Auch die Pfarrkirche zu Bingen und die Karmeliterkirche zu Boppard haben solche Streben an den Pfeilern; die Franziskanerkirche zu Oberwesel endlich hat sogar übereck gestellte viereckige Pfeiler. Alle diese Abweichungen, denen ein innerer Schulzusammenhang fehlt, mögen, bei dem Mangel einer örtlichen Bauverbindung, durch das Herbeiziehen von Baumeistern aus den verschiedensten Gegenden entstanden sein. Besonders beliebt sind in dieser Gegend stattliche Thurmanlagen. Außer der Kirche zu Sobernheim hat auch die Kirche zu Meisenheim und sogar die einschiffige kleine Dorfkirche zu Münster bei Bingen steinerne Thurmhelme, diese beiden sogar mit durchbrochenen Spitzen. Der Thurm der Stiftskirche zu Oberwesel mit seinen vier Eckspitzen ist von stattlichster Wirkung, und daß auch hierin die größte Mannigfaltigkeit nicht fehle, hat S. Martin daselbst eine Zinnenkrönung und zinnengeschmückte Erkerthürmchen. Schließlich ist noch der zahlreichen zweischiffigen Anlagen, wie zu Namedy, Kempenich, Merl, Traben, Uelmen, Kelberg u. A. zu gedenken.

Ein dritter Abschnitt ist den „modernen Bauweisen" gewidmet. Hier ist es von besonderem Interesse zu sehen, wie die mittelalterlichen Traditionen sich unter der Herrschaft des antikisirenden Geschmacks erhalten und aus dieser Verbindung einen Mischstyl erzeugen, den man die *germanische Renaissance* nennen könnte, und aus welchem Gebäude wie die Vorhalle des Rathhauses zu Köln und die Jesuitenkirchen zu Koblenz, Köln und Bonn hervorgegangen sind. Sowohl gothische als auch, besonders an Pfeilern, romanische Profile, deren mehrere sehr charakteristische in Zeichnung dem Text eingestreut sind, kommen an diesen Bauten, zuerst offenbar in naivem Nachklingen, später jedoch als Resultate eines bewußten historisch-kritischen Studiums zahlreich vor.

Nachdem dann II. die *architektonisch-dekorative Kunst* von den uralten Grabsteinen der Kapitolskirche an, von denen zwei Abbildungen beigefügt sind, bis zu den Kanzeln, Schreinen und Gittern der Rokokozeit in ihren bemerkenswerthen Werken aufgeführt ist, folgt III. *die Skulptur*. Hier ist wie in dem folgenden nur die Eintheilung nach Epochen angenommen, da in den darstellenden Künsten die lokalen Sondereinflüsse dem allgemeinen Stylgefühl sich mehr unterordnen. In der noch romanischen Madonnenstatue der Kapitolskirche, von welcher eine Abbildung gegeben wird, erkennt man schon die ersten Regungen des innigen Gefühls, welches später die kölnische Malerschule zu den vollendetsten Leistungen mittelalterlich-germanischer Kunst begeistern sollte. Ich versage mir, hier näher in das überaus reichhaltige und belehrende Detail einzugehen, um bei dem vierten Abschnitt, *der Malerei*, etwas länger zu verweilen und die Notizen gelegentlich mit einzuschalten, welche mir kürzlich an Ort und Stelle aufzunehmen vergönnt war. *)

Den Anfang machen Nachrichten über Gemälde des romanischen und des streng germanischen Styls. Das Wichtigste sind hier die Wandmalereien zu Brauweiler, noch in entschieden romanischer Weise, sodann die zur Zeit der Reise noch nicht bekannten Arbeiten zu Schwarzrheindorf und zu Ramersdorf. Die durch *A. Simons* zuerst theilweise, kürzlich aber vollständig durch den akademischen Zeichenlehrer Herrn *C. Hohe* aufgedeckten Wandgemälde im unteren Theil der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf sind von großer Bedeutung. Wie die bauliche Conception dieses interessanten Denkmals durchaus originell ist, so scheint auch der Meister, welcher diese Gemälde entworfen hat, mancherlei Tiefsinniges auf besondre Weise ausgedrückt und in geheimen Zusammenhang gebracht zu haben. Dabei liegt in den Umrissen seiner Gestalten eine kühne Freiheit, ein genialer Schwung, der oft die feierliche Haltung durch lebhafte, ja leidenschaftliche Bewegung unterbricht. **) Auch den streng germanischen Styl finden wir sodann durch mehrere Werke vertreten.

Nach diesen Anfängen folgt die Epoche der *Meister Wilhelm* und *Stephan*. Hier haben die Notizen, obwohl wie überall nur äußerlich in ungefähr chronologischer Reihenfolge verbunden, das große Verdienst, die vage Bezeichnung mit einem jener beiden Meisternamen, welches bis jetzt noch jedes kölnische Bild der betreffenden Epoche unfehlbar trifft, kritisch zu beleuchten. Wie es sich immer mit der historischen Wirklichkeit der Meister Wilhelm und Stephan verhalte, Kugler hat dadurch Licht in das Chaos gebracht, daß er durch sorgfältige Vergleichung die beiden Meisterhände nach ihren Hauptwerken festzustellen, den Gang der inneren Entwicklung an den verschiedenen Gemälden aufzuzeigen, und die übrigen Schulbilder, welche man auf die beiden üblichen Meisternamen zu taufen immer noch gleich bei der Hand ist, genauer zu sondern sich bestrebte. ***) Er hat dadurch den Grund zu einer inneren Geschichte der kölnischen Malerschule jener Zeit gelegt, einer Schule, die das Höchste darstellt, was die mittelalterliche Anschauung auf diesem Gebiete diesseits der Alpen hervorgebracht hat. Die Notizen sind überall, selbst wo sie in kürzester Fassung auftreten, prägnant und bezeichnend; man merkt ihnen den sicheren, raschen Blick an, dem sie die Entstehung verdanken. Dem künftigen Geschichtschreiber der kölnischen Kunst (der hoffentlich nicht lange mehr ausbleibt) werden sie für die Orientirung von größter Wichtigkeit sein. Wo ich sie mit meinen eignen ausführlich niedergeschriebenen Beobachtungen vergleichen konnte, begegnete ich fast durchweg einer Uebereinstimmung, die mich manchmal überraschte und mich den Werth der Aufzeichnungen des Verfassers um so höher anschlagen ließ, als ihm bei der Zerstreuung der Bilder in den einzelnen Sammlungen und den gerade in dieser Epoche geringen und dabei sehr feinen individuellen Verschiedenheiten

*) Die im vergangenen Herbst zu Köln auf dem Gürzenich veranstaltete Ausstellung alter Gemälde bot jene Gelegenheit. Da ich erst kurz vor dem Schlusse derselben eintraf, und die Betrachtung der Kunstwerke sowohl durch die trüben Oktobertage, als durch die vielfachen üblen Eigenschaften des Lokals noch mehr erschwert wurde, so beschränkte ich mich auf die Bilder der kölnischen Schule. Diese, sonst in den verschiedenen Sammlungen zerstreuten Werke einer unmittelbar vergleichenden Betrachtung unterwerfen zu können, war immerhin lohnend genug. Außerdem war auch Neues aus Staub und Vergessenheit hervorgezogen worden, seit Kugler seine Reise machte. Ich streue also an dieser Stelle ein, was ich zusammenraffen konnte, so wenig es auch ist.

**) Herr *Hohe* hat sämmtliche Darstellungen zu Schwarzrheindorf in einer Anzahl von Zeichnungen, von deren Treue ich mich überzeugt habe, kopirt. Es wäre für das Studium sehr wünschenswerth, wenn diese Aufnahmen für das Berliner Museum erworben würden.

***) Die Besitzer der kölnischen Gemäldesammlungen möchte ich ganz besonders auf die Kugler'schen Notizen aufmerksam machen, um die Bezeichnung ihrer altkölnischen Bilder danach zu revidiren.



der gleichzeitigen Meister eine vergleichende Kritik ungemein erschwert worden ist.

Ich füge hier aus meinen Notizen einige Bemerkungen über die in neuester Zeit aufgefundene, dem Meister Stephan zugeschriebene Madonna mit dem Veilchen hinzu, welche eine Hauptzierde der erwähnten Ausstellung war. (Nr. 328 des Katalogs.) Das Bild hing früher, zum Unkenntlichen entstellt und übermalt, in den Räumen des Priesterseminars zu Köln. Dem dortigen Restaurateur Brassenr verdankt man seine Entdeckung und Wiederherstellung. Auf der 3 Fuß 2 Zoll breiten, 6 Fuß 7 Zoll hohen Tafel sieht man die überlebensgroße Madonna auf einem blumengeschmückten Rasen stehen. In der linken Hand hält sie zierlich ein Veilchen, auf dem rechten Arme trägt sie das Christuskind, welches ein Kreuzchen in der Hand hat und zugleich mit der Rechten die Bewegung des Segnens ausführt. Zu Füßen der Madonna kniet, in bedeutend verkleinertem Maßstabe, eine Dame in schwarzem, hermelingefüttertem Mantel, die Donatrix. Ueber ihr ein Spruchband, auf welchem man in leoninischem Hexameter die Bitte liest: „Dulcis de nato veniam mihi virgo rogato." Hinter der Maria halten zwei kleine Engel einen goldgestickten Teppich; über ihr schwebt die Taube des h. Geistes mit einem Spruchbande: „Hec requies mea in seculum seculi." Ganz oben in der Ecke zeigt sich, gleich allen Nebenfiguren in kleinstem Maßstabe nur symbolisch angedeutet, die Gestalt Gott Vaters mit dem Spruche: „In caritate perpetua dilexi te." Ihm gegenüber in der anderen Ecke schweben drei Engel. Das Bild ist von der zartesten, liebevollsten Ausführung, die bis auf den mit Erdbeersträuchern, Veilchen und Gänseblümchen gemischten Rasen, bis auf die perlen- und edelsteingeschmückte Agraffe am Mantel der Maria sich erstreckt. In dem körperlichen Gefühl, der Farbenbehandlung, Zeichnung und Modellirung um eine bedeutende Stufe höher entwickelt, als die Werke Meister Wilhelm's, hat es doch noch etwas liebenswürdig Ungeschicktes, wie in dem etwas zu großen Kopf der Maria und dem nicht ganz richtig gezeichneten, etwas zu dünnen Arme, dessen Hand das Veilchen hält. Uebrigens sind die Köpfe sehr fein ausgeführt, mit grünlichgrauen Schattentönen und dem auch beim Dombilde vorherrschenden wachsartigen Kolorit; der Kopf der Maria mit breiter, runder Stirn, ziemlich kurzer Nase und kleinem, etwas schief gezeichneten Mündchen, von holdseligem Ausdruck, hat große Aehnlichkeit mit der h. Ursula auf dem Dombilde und der Madonna auf dem Außenflügel desselben. Maria ist mit einem blauen Kleide angethan, und trägt darüber einen rothen, hermelingefütterten Mantel. Der Faltenwurf ist in großartigem Sinne angelegt, aber es zeigt sich noch etwas unbestimmt Suchendes in den Motiven, als ob der Künstler im Streben nach einem eignen, bedeutsamen Style sich der Mittel noch nicht sicher bewußt geworden wäre. So ist auch der mit einem Hemdchen bekleidete Körper des Kindes, wie das übrige Körperliche, noch nicht so frei und lebendig entwickelt, wie auf dem Dombilde. Alles dies, verbunden mit der inneren Reinheit und Hoheit der Empfindung, die aus dem trefflichen Kunstwerke den Beschauer anweht, scheint mir auf eine Jugendarbeit des Meisters Stephan zu deuten.

Aus der Epoche Meister Wilhelm's und Stephan's habe ich noch über nachfolgende Bilder, die ich in Kugler's Notizen nicht ausdrücklich erwähnt finde, Einiges aufgezeichnet. Ich führe sie mit den Nummern und den Angaben des Katalogs an, der freilich sehr unzureichend ist.

Bei Hrn. R. Kuhl. 279. Maria mit dem Kinde und zwölf Heiligen; von Meister Wilhelm. Eins der anmuthigsten, miniaturartig vollendeten Bildchen. Die Composition hat bei aller Symmetrie doch manche freie, ansprechende Motive der Bewegung. Die Schatten des Fleisches sind lichtrothbräunlich. Die weiblichen Köpfe haben den allgemeinen idealen Typus des Meisters, die männlichen zeigen ein glückliches Streben nach Mannigfaltigkeit in der Charakteristik. Das Kolorit ist licht und sanft, die Modellirung nur leise angedeutet. Hinter Maria eine gothische Architektur, weiß mit violettem Schatten auf Goldgrund.

Ebenda. 281. Die Verkündigung. Von einem ausgezeichneten Schüler Wilhelm's, der des Meisters zarten, seelenhaften Ausdruck, seine tiefe Empfindung beinah erreicht. Der Kopf des Engels voll holder Ehrerbietung, der Jungfrau Gesicht mädchenhaft schüchtern, liebenswürdig. Die Carnation fein und blaß, mit sorgfältig vertriebener Modellirung, die Gewänder edel stylisirt, mit tief satter Färbung. Theils Gold-, theils rother Teppichgrund.

Städtisches Museum. 351. Christus am Kreuze mit Maria und Johannes, nebst der Donatorenfamilie; auf Goldteppichgrund. Von einem Nachfolger Wilhelm's. Auffallend ist die rothe Carnation, vorzüglich am Johannes. Die Modellirung ziemlich allgemein andeutend in einem grünlichgrauen Ton; die Lichter sind mit Weiß stark aufgesetzt. Der Ausdruck der Köpfe schmerzlich weich, der des Johannes von besonderer Großheit. In der sehr kinderreichen Donatorenfamilie (elf Söhne und acht Töchter) zeigt sich nicht ohne Geschick das Streben des Malers, die charakteristischen Unterschiede wiederzugeben. In der Behandlung dieser Köpfe lebt ein Nachklang von Meister Wilhelm.

Bei Hrn. J. J. Merlo. 223. Maria das Kind anbetend; angeblich von M. Wilhelm, offenbar aber von einem geringeren Zeit- und Kunstgenossen desselben. Recht schön stylisirt ist das weiße Gewand der Maria, das einfach bis an den Hals anschließt und in weichen, edlen Falten herabfließt, sorglich modellirt mit aufgehöhten Lichtern. Der Kopf zeigt den dem Wilhelm eigenen Typus, jedoch in einer etwas unlebendigen, unfreien Behandlung. Die hohe, runde Stirn ist etwas leer, die Augen in der bekannten altkölnischen Manier schiefgeschlitzt, dabei von starrem Blick, die Nase lang, mit aufgesetzten Lichtern modellirt, der Mund klein, lieblich, rosig. Höchst ungeschickt sind die Hände gezeichnet. Das Kind, auf blumengeschmücktem Grunde auf ausgebreiteten Tüchern liegend, erscheint ebenfalls sehr mangelhaft organisirt. Oben in den Ecken schwebende Engel und Gott Vater, von welchem goldne Strahlen auf Maria und durch sie auf das Kind fallen. Hintergrund roth.

Bei Hrn. Dr. Dormagen. 96. Maria mit einer großen Krone. Neben ihr auf dem Boden sitzt das Jesuskind, mit Blumen spielend. Auf Goldgrund. Angeblich vom Meister Wilhelm; Kugler, der es bei Dr. Kerp sah (S. 298), schreibt es einem Nachfolger Stephan's zu: ich meine darin einen Meister zu erkennen, der eine Uebergangsstufe zwischen Wilhelm und Stephan bildet. Große Feinheit in der Behandlung, wunderschöne Harmonie in der Färbung zeichnen das Bild aus. Der kostbare Teppich, das lange Goldhaar der Maria, der Goldgrund des Bildes und der blumengeschmückte Rasen stimmen trefflich zusammen. Maria's Haltung hat etwas Freies, Nobles, Großartiges; das Gesicht einen besondern, länglichen Typus, und der Maler hat offenbar durch die lange Nase, die weit auseinanderstehenden, etwas schiefgeschlitzten Augen den Ausdruck von Hoheit erreichen wollen. Die Modellirung des Gewandes und Kopfes ist sehr sorgfältig durchgeführt.

Ebenda. 102. Die Heiligen Elisabeth, Gertrudis, Apollonia, Katharina, Barbara, Dorothea, Brigitta, Columba. Miniaturbild auf Seide gemalt. Von Meister Stephan. Frei und groß in der Empfindung, hohe, würdevolle Gestalten von edlem Ausdruck. Die Ausführung leicht, fast skizzirend, mit geistreicher Angabe der Schatten durch Striche. Die Frauen sind meistens im Zeitkostüm mit lang herabfallenden, geschlitzten Aermeln.

Bei Hrn. Dr. Bosen. 320. Maria das Kind anbetend. Miniaturbild. Von einem ausgezeichneten Schüler Stephan's. Leicht und frei behandelt, die Färbung sehr licht und zart, der blaue, in

langem Faltenwurf am Boden sich ausbreitende Mantel der Maria von schöner Stylisirung; der Ausdruck des Kopfes innig und lieblich.

Bei Frau Leven. 201. Miniaturbild. Christus am Kreuz, auf blauem Teppichgrund, unter weißer, goldgeschmückter gothischer Architektur von edler Form; auf der einen Seite vier Frauen, darunter Maria, die ohnmächtig einer Andern in die Arme gesunken ist; auf der anderen Seite der bekehrte Hauptmann (mit unbeschriebenem Spruchzettel) und zwei Begleiter. Nicht ohne Empfindung, doch im Ringen nach ergreifendem Ausdruck ungeschickt und selbst übertrieben. Die Färbung licht, das Fleisch mit röthlichbraunen Tönen modellirt. Von einem Schüler Meister Stephan's.

Ebenda. 202. Pendant zum vorigen von derselben Hand. Auf einem Postament steht ein heiliger Bischof in schwarzem Mönchshabit, umringt von Bittenden, Hülfsbedürftigen, deren Einer ein flammendes Herz hält. Ringsum eine Menge von Thieren, Hähne und Hühner, Enten, Ochsen, Esel, Hirsche u. A., mit liebevoller Naturnachahmung in einem noch gebundenen Styl ausgeführt. Die Köpfchen von anmuthigem Ausdruck, aber etwas flüchtig gemalt und typisch aufgefaßt.

Bei Hrn. J. J. Merlo. 200. Kreuzigung mit den Donatoren. Goldgrund. Leinwand auf Holz. Ziemlich entwickelt auf der Basis des M. Stephan. Außer den knieenden Donatoren (einem Manne mit zwei Damen) ist eine Gruppe der heiligen Frauen, Maria dem Johannes in die Arme sinkend, und andrerseits der Hauptmann mit zwei Begleitern angebracht. Das Bild ist nicht recht bedeutend, dazu flüchtig gemalt, aber ausdrucksvoll in Gebärden und Physiognomieen, die Farben weich verschmolzen, die Modellirung sorgsam durchgeführt.

Bei Hrn. R. Ruhl. 293. Die Verkündigung in zwei Bildern. Ein Gemach mit grünbehangenen Bänken, auf welchen gestickte Kissen; durch die romanischen Doppelfenster blickt man in eine frische gebirgige Landschaft mit Fluß und Gebäuden. An der Wand auf Konsolen die Figuren Davids und Mosis, etwas flüchtig, doch gut gemalt. Alles dies, sowie die ganze Durchführung, bezeugt die Einwirkung der Eyck'schen Schule; im Ausdruck des Kopfes der Maria dagegen ist noch ein Nachklang altkölnischer Weise, und zwar des Madonnenideales von M. Stephan. Langes Ringelgoldhaar umfließt das feine, liebliche, etwas blasse Gesichtchen, das zart in goldbräunlichem Tone modellirt ist. Die Hände sind etwas zu groß und steif, aber sehr sorgfältig durchgeführt. Prächtig harmonirt mit dem tiefblauen Mantel der Maria der reiche rothe Sammtmantel des Engels, und die schillernden Pfauenfedern seiner Flügel. Unter dem mit Gold und Edelsteinen besetzten Mantel trägt er ein weißes Gewand von würdigem Faltenwurf. Das Kolorit des Gesichtes hat einen rosigen Anflug. Solche Bilder, die den in der flandrischen Schule ausgebildeten Sinn für die volle Realität der Erscheinungen mit der den altkölnischen Meistern eigenen Innigkeit verbinden, haben immer einen fesselnden Reiz.

Bei Hrn. J. Essingh. 117. Der h. Augustinus und die h. Helena. 118. Die h. Magdalena. Auf Goldgrund. Von einem geringeren Zeitgenossen M. Stephan's. Die zurückgebogene Haltung der h. Magdalena, das weich modellirte grüne Gewand derselben, das rundliche Köpfchen von anmuthigem Ausdruck, das Alles hat einen Hauch von der Idealität, die selbst den unbedeutenderen Mitstrebenden jenes großen Meisters eine gewisse Anziehungskraft verleiht.

Bei Hrn. Fromm. 135. Die h. Maria, der h. Bartholomäus und der h. Laurentius. In einer kräftig behandelten, gut abgetönten Landschaft sind die drei Figuren stehend dargestellt. Man erkennt die Hand eines Meisters von nicht besonders tiefer Bedeutung, der indeß die altkölnische ideale Lieblichkeit, besonders in den Köpfen, beibehalten hat, um sie mit dem kräftigen flandrischen Naturalismus zu verbinden. Die Farben sind kräftig, ohne gerade leuchtend zu sein; vielmehr haben sie eine gewisse, fast trübe Schwere; die Gewänder sind eckig und steif, doch noch nicht knitterig gebrochen. Solche Bilder, deren man manche von verschiedenen Händen findet, sind in so fern interessant, als sie den Beweis liefern, daß die kölnischen Meister jener Zeit nicht so ausschließlich und geradezu, wie man wohl geglaubt hat, sich der Eyck'schen Nachfolge zugewandt haben.

Ebenda. 142. Maria mit dem Leichnam Christi. Einer verwandten gleichzeitigen Richtung angehörend. Das kühle, trübe Kolorit unterscheidet dies Bild ebenso sehr von den ätherisch lichten altkölnischen Meistern wie von den kräftig leuchtenden Niederländern; in der Auffassung steht es zwischen der Weise Meister Stephan's und der Eyck'schen Schulrichtung. Der Körper Christi ist sorgfältig, aber hart und scharf modellirt, der Kopf gibt einen Anklang an die Lyversbergische Passion. Auf der Mutter blassem Antlitz liegt der tiefste Seelenschmerz. Auch die Gesichter der knieenden Donatoren sind mit innigem Gefühl behandelt und fein individualisirt. Die beiden letztgenannten Bilder haben eine geistige Verwandtschaft mit dem von Kugler so bezeichneten „Meister von S. Severin", der ihnen jedoch an Würde und Großartigkeit weit überlegen ist. Die beiden auf S. 307 angeführten Gemälde desselben waren unter 338 und 339 ebenfalls der Ausstellung einverleibt. Der Katalog nennt statt der h. Apollonia die h. Agatha, eine Gestalt übrigens, die höchst großartig gedacht, nobel entwickelt und in der Gewandung vorzüglich stylisirt ist. (Schluß folgt.)

Zeitung.

E **Berlin.** Eine Biographie Schlüter's, unseres diesjährigen Schutzpatrons, eine jener Arbeiten, deren Nothwendigkeit von Vielen gefühlt und anerkannt wurde, wird binnen Kurzem aus der Feder des Dr. v. Klöden im Riegel'schen Verlage erscheinen.

Die kurze Anwesenheit des Hrn. Richartz aus Köln ist in kunstverwandtem Kreise durch ein Festmahl gefeiert worden, welches dem lebhaften Gefühle der Anerkennung des Gemeinsinnes und der Liberalität des Gastes Ausdruck gab.

Der Bildhauer Gustav Bläser beginnt eben den Entwurf zu einem Denkmal für den hochseligen König Friedrich Wilhelm III., welches die Kölner in ihrer Stadt zu errichten gedenken. Für Se. Maj. den König hat der Künstler eine Kolossal-Büste in Marmor des Generals Radowitz der Vollendung bereits ziemlich nahe gebracht.

Wittig arbeitet an einer marmornen Kolossal-Büste von Ludwig Tieck, welche für das Denkmal bestimmt ist, das man dem Dichter hierselbst aufzustellen beabsichtigt. Außerdem sahen wir in der Werkstatt dieses Bildhauers eine ansprechende Skizze von einer Mutter mit einem Kinde in Statuettengröße.

Albert Wolff beschäftigt sich fleißig mit dem Kolossal-Modell zu der Gruppe, welche auf der bisher noch leeren Treppenwange des Museums der Kiß'schen Amazone zum Gegenstück dienen soll. Es ist dies der Kampf eines jungen Mannes zu Pferdt mit einem Löwen, der die eine Vordertatze in den Vorderschenkel des Pferdes einschlägt, während der Speer des Kämpfers ihn in den Rachen treffen wird.

Die Bronzethüren, welche Se. Maj. der König für die Schloßkirche zu Wittenberg bestimmt hat, vom Baurath F. v. Quast entworfen, im ornamentalen Theil vom Bildhauer Holbein, im figürlichen aber von F. Drake ausgeführt und von Friebel gegossen und ciselirt, sind so eben vollendet. Die Thür wird durch zwei hohe Flügel gebildet, welche durch schlanke Säulchen spätgothischen Styles in mehrere Felder getheilt werden. In diesen Feldern steht in stark reliefirten Buchstaben der ganze Text der Luther'schen Thesen. Die Thür wird von zierlichen Spitzgiebeln gekrönt, zwischen welchen Statuetten musizirender Knaben die Stelle von Fialen einnehmen.

* **Dresden,** 16. April. Gestern früh ist der mit dem Direktorium der Königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft betraute Rath im Ministerium des Königlichen Hauses, Geh. Hofrath Dr. Heinrich Wilhelm Schulz, gestorben.

Dieser Todesfall wird eine gerechte Trauer erwecken bei Allen, die mit dem vielseitigen, gediegenen und höchst liebenswürdigen Verewigten nur irgend in Beziehung standen oder in Berührung gekommen sind.

München, 10. April. König Ludwig hat heute Morgen 5 Uhr die Reise nach Italien angetreten. Wie man vernimmt, dürfte Se. Maj. bis gegen Mitte Juni wieder hierher zurückkehren und dann später auf einige Zeit den Aufenthalt in dem Gebirgsthale zu Berchtesgaden nehmen. — Vor der Abreise hat der König der Glasmalerei-Anstalt noch den Auftrag zur Herstellung eines vierten Glasgemäldes für den Dom zu Regensburg um die Summe von 6800 Gulden gegeben.

Köln, 13. April. Die „Kölner Z." schreibt: Welcher Kölner hätte nicht mit staunender Freude die Kunde vernommen, daß Herr J. H. Richartz zu den 100,000 noch 30,000 Thaler zum Baue des neuen Museums geschenkt hat! So groß diese neue Gabe des Gemeinsinns unseres verehrten Mitbürgers, größer noch wird sie durch die Art und Weise, wie er die Vaterstadt mit diesem Geschenke beglückte, indem er, nur von reiner Liebe zur Vaterstadt geleitet, sich jegliche Dankesäußerung für diese Gabe verbat, nachdem ihm seine Mitbürger bei der ersten Gabe so ehrenden Dank zu erkennen gegeben hätten. Solche Züge werkthätigen Gemeinsinns gehören zu den größten Seltenheiten unserer Zeit. Herr Richartz hatte bei sich beschlossen, ein der Stadt würdiges Museum zu bauen. Da man Hand an die Ausführung legt, findet sich, daß die Kosten die Höhe seines ersten Geschenkes übersteigen, und aus freiem Antriebe schenkt er der Stadt die noch fehlenden 30,000 Thaler. Den seligsten Dank muß der Geschenkgeber in seinem Edelmuthe finden und in dem Bewußtsein, daß in den Annalen der Vaterstadt nur wenige Züge solchen großmüthigen Bürgersinnes verzeichnet sind, daß er sich nicht allein die Gegenwart, sondern auch die kommenden Geschlechter verpflichtet, die, wie wir, stets seinen Namen dankend und preisend ehren werden. Da zu erwarten steht, daß der Plan, welcher in seiner jetzigen Umgestaltung in nächster Zeit zur Super-Revision in Berlin vorgelegt wird, die höhere Genehmigung erhalten werde, so hat die Ausführung des Baues nun keine weiteren Hindernisse zu befahren, und sicher wird sich Herr Richartz in wenigen Jahren seiner Schöpfung in ihrer Vollendung erfreuen, — des schönsten Denkmals, welches er dem Patriotismus unseres Wallraff und dem eigenen gründen konnte.

Ht. **Nürnberg.** Die Bibliothek der ehemaligen deutschen Nationalversammlung zu Frankfurt a. M., etwa 6000 Bände stark, ist für das german. Museum angekommen; doch kann sie wegen Mangel an Platz noch nicht ausgepackt werden. Gleichzeitig gingen sämmtliche historische Schriften der Wiener Akademie, so wie ein schätzbarer Beitrag aus der Bibliothek des Klosters Göttweig in Oesterreich ein. Auch die Sammlungen von kunstgeschichtlichen und kulturhistorischen Denkmälern mehren sich fast täglich. Der Druck der Kataloge hat begonnen.

Se. Majestät der König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen hat dem germanischen Museum einen Jahresbeitrag von 500 Thlr. zu gewähren geruht.

* **Salzburg.** Das Central-Comité zur Erhaltung und Erforschung der Kunst- und Baudenkmäler der österreichischen Monarchie hat die Kopien nach den prachtvollen Initialen des aus der Mitte des 13. Jahrhunderts herrührenden Antiphonal's in dem Benediktiner-Stifte St. Peter zu Salzburg*) angekauft. Dieselben wurden von Luitpold und Ludwig Pezalt getreu gesammelt.

W. **Amsterdam.** Das letzte Stück des Standbildes von Laurenz Koster ist in der Gießerei der Herren Enthoven und Comp. im Haag gegossen und so darf man der endlichen Errichtung des Monuments im Verlaufe des Sommers entgegensehen.

Der König von Holland hat sein von N. Pieneman gemaltes Portrait als Geschenk dem Kaiser von Japan durch einen Adjutanten und einen Ordonnanzoffizier zugesendet.

Während hier im Lande alle Schwesterkünste thätig sind, etwas zur Linderung für die Opfer der Ueberschwemmung in Gelderland beizutragen, will auch die zeichnende Kunst nicht zurückbleiben; es hat sich nämlich ein Verein von Künstlern gebildet, welcher zum Vortheil der Unglücklichen einen Cyklus von 24 Darstellungen, getreue, der Natur entnommene Episoden der Ueberschwemmung, radirt und auf Subscription herausgiebt. Auch mehrere Bilderverloosungen zum Besten der Ueberschwemmten sind angekündigt.

Man beabsichtigt hier, ein großartiges Gebäude für Industrieausstellungen, dessen Mangel stets mehr fühlbar wird, zu errichten; der hiesige Stadtrath hat mit Stimmenmehrheit beschlossen, zu diesem Behufe ein geeignetes Grundstück abzustehen.

*) Das Deutsche Kunstblatt, Jahrgang 1852, S. 301, bringt über diese ehrwürdigen Miniaturen eine umständliche Beschreibung.

Es ist hier eine Ausstellung für Photographie und Heliographie angekündigt; dieselbe soll im Lokale der Künstlergesellschaft Arti & Amicitiae abgehalten werden. Wie man vernimmt, haben auch ausgezeichnete Photographen des Auslandes Beiträge versprochen. Gegenwärtig ist im Lokale der Künstlergesellschaft eine h. Familie von C. Kruseman, dem italienischen, in seiner bekannten Manier, ausgestellt.

Dem beim Stadttheater im Haag als Dekorationsmaler angestellten B. J. van Hove, Vater des berühmten Genremalers, ist bei der Feier seiner fünfundzwanzigjährigen Amtsthätigkeit vom Bürgermeister und Rath ein zierlich auf Pergament geschriebenes Zeugniß für bewiesenen Eifer in seiner Kunst öffentlich auf dem Rathhause eingehändigt; in dem Zeugnisse ist zugleich der ausgezeichneten Verdienste v. H.'s als Lehrer im Antikensaale an der Akademie im Haag Erwähnung geschehen.

Bei der am 19. April abgehaltenen General-Versammlung des Verwaltungsausschusses der Gesellschaft Arti & Amicitiae zeigte es sich, daß die Gesellschaft im verflossenen Jahre gleichfalls an Blüthe zugenommen. Dieselbe zählt jetzt 98 Ehrenmitglieder, 147 kunstübende und 666 kunstliebende. Die Finanzen standen dergestalt günstig, daß ein großer Theil der nöthigen Summe für die Vergrößerung des Lokals, welche im vorigen Jahre beschlossen wurde, aus den Ueberschüssen der vorigen Jahre geschöpft werden kann, wiewohl aus der Gesellschaftskasse bedeutende Summen zu kunstbefördernden Zwecken entnommen waren. Die frühere Anleihe ist gänzlich abgelöset; die Unterstützungssummen für Wittwen und Waisen waren je mit 15 fl. erhöht, obwohl die Zahl der Unterstützten sich vermehrte und gegenwärtig 13 beträgt.

Wie ich bereits neulich berichtete, verloosete der mit der Künstlergesellschaft verbundene Kunstverein im verflossenen Jahre 42 Kunstwerke; als Nietenblatt wurde ein Stich des Kupferstechers Kaiser nach N. Pieneman's Gemälde „Mordanschlag auf Wilhelm den Verschwiegenen zu Antwerpen" vertheilt; die Anzahl der Aktionaire betrug 1991. Für das laufende Jahr soll das von der Gesellschaft Felix Meritis bekrönte Gemälde von Scholten gestochen werden.

Kunstvereine.

Der Kunstverein in Hamburg.

Die Zahl der Mitglieder des Hamburger Kunstvereins hat sich, wie der neueste Bericht zeigt, fortwährend vermehrt, eine Wahrnehmung, welche als Beweis eines sich in stets größeren Kreisen verbreitenden Kunstsinns freudig begrüßt werden darf.

Am Schlusse des Jahres 1853 betrug dieselbe . .	730
davon starben 12, traten angemeldet aus 11, verweigerten ferneren Beitrag 8	31
bleiben	699
wohingegen	109
neue Mitglieder eintraten, so daß die Zahl derselben bei der Verloosung sich auf . . . . belief.	808

Die zur Verloosung gewählten Bilder bestanden in solchen, deren Werth zu würdigen mittelst der permanenten Ausstellung den Mitgliedern vorher Gelegenheit geboten wurde. Nicht alle diese Bilder konnten auf den Titel vollendeter Meisterwerke Anspruch machen; aber der Verein hat auch nach §. 1 seiner Statuten die zweifache Aufgabe zu erledigen, nicht allein den Kunstsinn zu nähren und zu fördern, sondern auch nicht minder, strebsamen jungen Künstlern eine Aufmunterung angedeihen zu lassen.

Das Vereinsblatt betreffend, hat der Vorstand einen Antrag des Professor Felsing in Darmstadt benutzt, um dessen in Linienmanier ausgeführten Stich: „Die heil. Genovefa" nach E. Steinbrück für solchen Zweck zu erwerben, und zwar hier von dem Grundsatze geleitet, daß unter gleichen Verhältnissen ein Grabstichelblatt einem Mezzotinto oder Steindruck vorzuziehen sei, und daß ein innerer Werth den Reiz der Neuheit stets überwiege. Eingedenk der stets wiederkehrenden Schwierigkeiten, im Bereich der disponiblen Mittel gediegene Vereinsblätter zu erlangen, gereicht es dem Vorstande zu besonderer Befriedigung berichten zu können, daß unser F. Schröder in Hamburg den Stich des Bildes der städtischen Galerie „Puritaner auf der Morgenwache" von Camphausen in Linienmanier auszuführen übernommen hat, und daß alle Hoffnung ist, die bereits vorgerückte Arbeit gegen den Schluß des kommenden Jahres beendigt zu sehen.

Die städtische Galerie empfing in diesem Jahre vom Kunstverein als Geschenk eine Marmorstatue der Venus, verkleinerte Nachbildung der Mediceischen von Schweder, deren Kostenbetrag durch Subscription von Kunstfreunden mehr als zur Hälfte gedeckt worden, desgleichen eine Landschaft von Gurlitt „An-

sicht von Sorrento." Der lebhafte Antheil, den die Hamburger, und zwar in allen Klassen der Gesellschaft, an der Galerie bezeigen, bringt mehr und mehr den Wunsch zur Sprache, daß die Behörde, zur Erweiterung derselben, noch die daran stoßenden Säle der Börsenarkaden bewilligen möchte. Der Vorstand betont diesen Wunsch, da die Galerie vom Kunstvereine nicht allein ins Leben gerufen wurde, sondern auch derselbe bedeutende Mittel an die Beaufsichtigung und jährliche Vermehrung verwendet, es sei daher nur ein billiges Verlangen, daß dem allgemeinen Besten gebrachte vielseitige Opfer, in Gewährung einer genügenden, unentbehrlichen Räumlichkeit Behufs zweckmäßiger Aufstellung der stets wachsenden Zahl der Kunstwerke, eine lohnende Anerkennung finden mögen.

Die permanente Ausstellung war voll Abwechselung und zahlreich besucht. Es waren ausgestellt 223 Oelgemälde, 5 Aquarelle, 9 Zeichnungen, 9 Kupferstiche, 2 Werke der Plastik und 2 Glasmalereien, wozu die hiesigen Künstler 79 Oelgemälde, 3 Aquarelle, 8 Zeichnungen und 2 plastische Werke beitrugen. Von diesen Kunstwerken wurden in der erwähnten Ausstellung verkauft: 15 verschiedene zum Werthe von (214 Frd'or., 180 Gulden, 180 Thaler Preuß. und 45 Mk. Crt) Crt. Mk. 3654, wobei anzumerken ist, daß wegen Benutzung des Lokals für die große Ausstellung die permanente Ausstellung während vier Monaten geschlossen blieb.

Das Lesezimmer, in welchem die bedeutendsten Zeitschriften, sowohl ältere als neuere Kunst betreffend, ausgelegt sind, wird im Verhältniß weniger besucht, als es zu erwarten und zu wünschen wäre. Den Grund für diese Erscheinung kann der Vorstand nur darin finden, daß diese nützliche Einrichtung vielen Mitgliedern unbekannt ist, daher er es nicht für überflüssig erachtet, zu erwähnen, daß für dieselben das Lesezimmer täglich geöffnet steht.

Die finanziellen Verhältnisse des Vereins liefern folgendes erfreuliche Resultat:

Vom Jahre 1853 wurde ein Saldo übertragen von	Crt. Mk.	1046. 1
in welchem der Belauf der zum Ankauf der Marmorstatue verwandten 500 Mk. Crt. einbegriffen ist.		
Im Jahre 1854 gingen ein 808 Beiträge zu 15 Mk.	„ „	12120. —
	Crt. Mk.	13166. 1
Dahingegen wurden verausgabt	„ „	12325. 11
wonach auf das kommende Jahr ein Guthaben von	Crt. Mk.	840. 6
zu übertragen ist.		

In dem Personal des Vorstandes fanden am Jahresschlusse folgende Neuwahlen Statt.

Die Herren Professor Petersen, W. te Kloot und Friedrich Stammann, welche auszutreten hatten, wurden sämmtlich aufs Neue gewählt und demnach die Obliegenheiten der Mitglieder des Vorstandes folgendermaßen vertheilt:

Erster Vorsitzender Herr Professor Dr. Petersen.
Zweiter Vorsitzender Herr Dr. med. J. F. Hübener.
Erster Cassenführer Herr Friedrich Stammann.
Zweiter Cassenführer Herr Wm. te Kloot.
Erster Schriftführer Herr C. Meyer.
Zweiter Schriftführer Herr J. H. Ludolff.
Erster Archivar Herr Wm. te Kloot.
Zweiter Archivar Herr Consul Groux.

Zum Deputirten zur städtischen Gemäldegalerie wurde für den statutenmäßig austretenden Herrn Eduard Johns Herr Nic. Hudtwalcker wieder erwählt, und ferner den Herren F. L. Stuhlmann und Ad. Sillem die Revision der Rechnung übertragen.

In Betreff der permanenten Ausstellung ist in Gemäßheit der Beschlüsse des Vorstandes vom 22. November und 30. Dezember 1852 die Einrichtung getroffen, daß monatlich wechselnd ein Mitglied des Vorstandes die specielle Aufsicht zu führen hat, und zwar im Laufe des Jahres 1855: In den Monaten Januar und Juli Herr Consul Groux; Februar und August Herr Friedr. Stammann; März und September Herr G. E. Harzen; April und Oktober Herr Wm. te Kloot; Mai und November Herr Rob. Schneider; Juni und Dezember Herr J. H. Ludolff. Die Annahme der zur permanenten Ausstellung bestimmten Bilder findet täglich, die Aufstellung und Abnahme jedoch nur des Sonnabends Statt. Am letzten Sonnabend eines jeden Monats versammelt sich der Vorstand Behufs etwaiger Ankäufe zur Verloosung und Wahrnehmung sonstiger Geschäfte.

Das Resultat der großen dreizehnten Ausstellung, welche im Laufe des vergangenen Frühjahrs den Kunstfreunden die erwünschte Gelegenheit bot, ihre Sammlungen mit manchem schönen Werke neuerer Kunst zu bereichern, lieferte ein über alle Erwartung günstiges Resultat. Nicht unerwähnt darf es bleiben, daß die am politischen Horizonte drohenden Wetterwolken auch den Wohlhabendsten bedenklich machen durften, für artistische Zwecke Mittel zu verwenden, da schon die Befriedigung der persönlichsten materiellen Bedürfnisse ungewöhnlich große Opfer erheischte. Um so anerkennenswerther ist es, daß sich auch in Hamburg der Sinn bewährte, der in den Republiken des Alterthums, wie in denen des Mittelalters, die Bürger über Drohendes hinwegsehen ließ, um unbeirrt in solchen Augenblicken für Kunst und Wissenschaft fast mehr zu leisten, als in gewöhnlichen Zeiten, zum schönen Zeugniß, daß mit dem regen Streben nach materiellen Gütern die Kultur geistiger Bildung Hand in Hand gehe.

Die wachsende Theilnahme des Publikums zeigte sich vornämlich in einer Zunahme der Zahl der Abonnenten, und wenngleich in Folge dessen die Einnahme, gegen das Jahr 1852 gerechnet, verringert, so wie durch Verlängerung der Dauer der Ausstellung der Kostenbetrag bedeutend gesteigert wurde, so hat sich nichtsdestoweniger beim Abschluß der Rechnungen ein Ueberschuß ergeben, welcher dem für ungünstige Zeitverhältnisse nothwendigen Reservefonds zu Gute kommt.

Der Gemäldeankauf von 1854 durch Kunstfreunde betrug 105 Nummern, der des Kunstvereins 25 Nummern, mithin zusammen 130 Gegenstände im Betrage von . . . . Crt. Mk. 38,565. 7

Der Verkauf im Jahre 1852 belief sich auf . . . . . „ „ 33,223. 4

zeigt also die letzte Ausstellung einen Mehrbetrag von . . Crt. Mk. 5,342. 3

Briefwechsel.

Dr. H. in F. a. M.: Wie kann man uns nur solche Zumuthung stellen. — Hr. R. O. in W.: Empfangen; die 4 Abdr. sollen erfolgen. — Sp. in B.: „Blick vorwärts Werner, und nicht hinter Dich."

Concurrenz für Bildhauer jüdischer Religion
um den Preis der Michael-Beer'schen Stiftung.

Der 1833 verstorbene dramatische Schriftsteller Michael Beer hat testamentarisch eine Stiftung begründet, um unbemittelten Malern und Bildhauern jüdischer Religion den Aufenthalt in Italien zur Ausbildung in ihrer Kunst durch Gewährung eines Stipendiums zu erleichtern, welches dem Sieger einer jährlichen Preisbewerbung zu Theil werden soll, mit deren Veranstaltung der Senat der Königlichen Akademie der Künste nach dem Wunsche des Stifters Allerhöchsten Orts beauftragt worden ist. Die diesjährige Concurrenz um den Michael-Beer'schen Preis ist für Bildhauer bestimmt. Die Wahl des darzustellenden Gegenstandes, so wie die Ausführung desselben in Relief oder runder Figur überläßt die Akademie dem eigenen Ermessen der Concurrenten; doch müssen Reliefs, um zulässig zu sein, eine Höhe von wenigstens 2½ Fuß zu einer Breite von 4 Fuß haben, und eine runde Figur muß wenigstens 3 Fuß hoch, auch sowohl Relief als Figur in Gips abgeformt sein. Die vor Ende Septembers d. J. an die Akademie auf Kosten der Bewerber einzusendenden Concurrenz-Arbeiten müssen mit folgenden Attesten versehen sein: 1) einem Rabbinatsattest, daß der namentlich zu bezeichnende Concurrent sich zur jüdischen Religion bekennt und ein Alter von 22 Jahren erreicht hat; 2) einem Zeugniß derjenigen deutschen Kunstakademie, bei welcher derselbe seine Studien gemacht, und 3) einem Zeugniß, daß die eingesandte Arbeit von ihm selbst erfunden und ohne fremde Beihülfe oder Aufsicht von ihm ausgeführt worden ist, mit beigefügter Bemerkung, wann dieselbe begonnen und vollendet wurde. Der Preis, bestehend in einem Stipendium von 500 Thlr. auf Ein Jahr zu einer binnen Jahresfrist anzutretenden Studienreise nach Rom, wo der Pensionair sich wenigstens acht Monate seiner Kunst widmen muß, erfolgt am 15. Oktober d. J. in öffentlicher Sitzung der Akademie, und bleiben die Concurrenz-Arbeiten auf einige Zeit im Akademie-Gebäude ausgestellt.

Berlin, den 20. April 1855.

Direktorium und Senat der Königlichen Akademie der Künste.

Professor Herbig,
Vice-Direktor.

Dr. E. H. Toelken,
Geh. Regierungs-Rath ꝛc.,
Sekretair der Akademie.

(Dieser Nummer ist Nr. 9 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes und eine artistische Beilage beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. inkl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 19. **Donnerstag, den 10. Mai.** **1855.**

In Sachse's Salon.

Von **W. Lübke.**

Die permanente Kunstausstellung von Sachse findet immer regeren Anklang. Es ist behaglich, inmitten eines belebten Stadttheiles sich mit wenig Schritten aus dem lauten Gewühl der Straße in ein stilles Heiligthum der Kunst retten zu können. Ist es kein welträumiger, säulengetragener Tempel, der eine Welt von künstlerischen Schöpfungen umschließt, so ist es doch eine kleine, anziehende Kapelle, die nur Raum für Werke nicht übermäßiger Ausdehnung bietet, diese aber auch in bester Beleuchtung, in wohlthuend enger Umgränzung und in gleichgearteter Nachbarschaft den Blicken zeigt. Dadurch ist schon eine gewisse Beschränkung in der Wahl des Auszustellenden gegeben, und der Unternehmer weiß damit Sorgfalt und Eifer in Beischaffung tüchtiger und entsprechender Kunstleistungen zu verbinden. Wie manchen Genuß danken wir ihm schon, wie manches treffliche Werk hat er in diesem freundlichen Raume uns bereits vorgeführt!

Jetzt eben war ein Gast auf kurzen Besuch angekommen, der eine Menge von Schaulustigen täglich in seine Nähe zog. Ein neues Bild von **Gallait** ist immer geeignet, Sensation zu erregen. So auch diesmal. Der Gegenstand ist dem Leben des Tages entnommen; aber es ist einer von den Momenten, die nur einmal in ein Menschendasein hineintreten, dann aber für immer ihm ihr unauslöschliches Siegel aufprägen. Eine Mutter mit ihren beiden Kindern sitzt am Strande des tobenden Meeres. Die Situation ist einfach und unverkennbar. Dieser düstere Blick, der in's Oede starrt, diese Thräne, die langsam über die blasse Wange herabschleicht, dieser schmerzlich gepreßte Mund, das Alles redet deutlich genug von einem unersetzlichen Verluste, der das junge, lebenskräftige Weib zur Wittwe, ihre beiden Kinder zu vaterlosen Waisen macht. Der ältere Knabe von etwa zehn Jahren schmiegt sich, links von der Mutter stehend, an sie an, unwillkürlich im Aufruhr der Elemente da Zuflucht und Schutz suchend, wo der verheerende innere Sturm wüthet und jede Quelle des Trostes erschöpft ist. Auf dem Schooße der Mutter aber liegt ein jüngeres Kind, unbekleidet, in aller Frische des Lebens; über das vom sanften Schlummer geröthete Gesicht gießt ein freundlicher Schutzgeist das Lächeln friedlicher Träume aus. In bezaubernder Naivetät hat das linke Aermchen sich an den Arm der Mutter festgehalten, bis der Schlaf die Sehnen gelöst, und die kleine Hand nun, halb geöffnet, nur noch eine Andeutung der vorhergegangenen Bewegung giebt. Die Mutter selbst achtet des Lieblings nicht; ihre Arme, straff gespannt und mit verschlungenen Händen das Knie umfassend, halten zwar den Kleinen fest, allein sie weiß davon Nichts: sie sitzt so starr da, als sei Nichts mehr auf der Welt ihr Theil, als der verzehrende Kummer, als gebe es Nichts mehr, das würdig sei, umfaßt zu werden, als einzig der Schmerz um den Verlornen.

Dies Alles ist mächtig und prägnant ausgesprochen, der Ausdruck der Gestalt hoch tragisch, dazu obendrein das Ganze bewunderungswürdig gemalt, gemalt wie eben nur Gallait malen kann. Man vergißt vollkommen, daß man ein Gemälde vor sich hat, so warm durchglüht und lebenathmend erscheinen die Körper. Man glaubt die Bewegung des Pulsschlages zu sehen. Im Einzelnen waren besonders die Arme und Hände, so wie der Kopf der Mutter, sodann der Kopf und die Füße des schlummernden Kindes ein Entzücken für die Beschauer, ein Studium für die Künstler. Man muß es selbst sehen, mit welchen einfachen Mitteln Gallait die Modellirung und besonders die Reflexe der leuchtenden Schatten zu behandeln weiß, um einen Begriff von der Höhe seiner technischen Meisterschaft zu bekommen. Und nicht minder schön war die Gesammthaltung des Bildes, in dessen gebrochenen Farbentönen die düstere Stimmung des Vorganges wundersam nachzuhallen schien, ohne doch die Klarheit und Frische der Carnation zu schwächen. Der blasse Kopf der Mutter mit dem rabenschwarzen Haar hatte an den blühend rosigen Wangen des kleinen Schläfers, an der lichten Frische seines Körpers einerseits, andrerseits an der gebräunten Gestalt des Knaben ein wirksames Gegengewicht, und diese Mannigfaltigkeit von lebenswarmen Tönen ruhte harmonisch auf dem graudunklen Grunde des Wolkenhimmels und der sturmgepeitschten Flut.

Und dennoch, trotz so glänzender Vorzüge, trotz dieser eminenten Meisterschaft der Behandlung hatte das Bild nicht die unmittelbare, die innerste Seele ergreifende Gewalt, die man von der Darstellung eines solchen Vorganges mit Recht erwarten sollte. Es ließ mich

wenigstens bei aller Bewunderung kalt, und doch hatten Gallait's „Egmont und Horn auf der Bahre" mich mit mächtigem Eindruck, und seine „Slavischen Musikanten", jetzt die Perle der Ravené'schen Sammlung, mit warmer Sympathie erfüllt. Der Grund dieser auffallenden Erscheinung wurde mir bei wiederholtem, längerem Anschauen immer klarer. So stylvoll im wahren Sinne des Wortes die Farbenbehandlung war, so sehr vermißte ich in dem mehr geistigen Elemente der Darstellung das, was wir Styl nennen. Näher ist dieser Mangel dahin zu bezeichnen, daß die drei Köpfe des Bildes in keiner inneren Beziehung zu einander stehen. Von banaler Familienähnlichkeit rede ich nicht; nur von der geistigen Verwandtschaft, die ich zwischen der Mutter und dem Knaben durchaus vermißte. Letzterer, in schlagender Realität auf die Leinewand gestellt, wie das gewöhnliche Leben, wie die Straße ihn bietet, stand sogar in schneidendem Gegensatz mit dem Kopfe der Mutter. Dieser mahnte in seinem hochtragischen Ausdruck an das Pathos einer Rachel; dazu kam eine durch die Profilstellung in ganzer Schärfe heraustretende Behandlung des Gesichtes, welche mit dem griechischen Profil der französischen Auffassung die entschiedenste Aehnlichkeit hatte und etwas an den Kopf Napoleons erinnerte. Dadurch drängte sich etwas von der kühlen Empfindung hinein, die wir bei den Werken der französischen Tragödie haben, und der Kopf erhielt, anstatt des Ausdrucks von individuellem Schmerz, eine typisch allgemeine Haltung, die in einem Gegenstande von so durchaus subjektiv lyrischem Charakter erkältend wirken mußte. Man glaubte nicht recht daran, daß man eine Schiffers- oder Fischersfrau im Jammer über den Untergang ihres Mannes vor sich habe: man meinte vielmehr eine jener tragischen Heldinnen der antiken Mythen zu sehen. Auch die ungemein leichte, an den Süden erinnernde Bekleidung verstärkte diesen Eindruck, indem sie mit dem nordischen Charakter der Luft nicht recht übereinstimmte. In einer mehr idealen Darstellung, wo etwa verschiedene Tonarten menschlichen Schmerzes zu schildern gewesen wären, hätte die düstere, fast zu männliche Starrheit dieses Kopfes im Contrast mit weicheren, nachgiebigeren und jäh ausbrausenden Charakteren von großartiger Wirkung sein können; hier steht er vereinzelt im Bilde wie eine ungelöste Dissonanz.

Wenn ich noch von kleinen Zeichenmängeln und Unschönheiten rede, so geschieht es in dem Bewußtsein, daß bei einer Künstlerpotenz, wie die in Rede stehende, ein höfliches Verschweigen beleidigend sein würde. Deshalb bemerke ich, daß der rechte Arm des Säuglings eine unschöne und unnatürliche Stellung hat, daß der linke Arm der Mutter nicht recht organisch in der Schulter eingefügt erschien und mißlicher Weise sich mit dem Körper des Säuglings kreuzte: Uebelstände, die nicht der Rede werth wären, wenn nur der allgemeine Eindruck des Bildes unmittelbarer, überwältigender wäre.

Da die Niederländer bei Sachse sehr zahlreich vertreten sind, und ich mit dem Werke eines ihrer Hauptmeister begonnen habe, so mögen auch die übrigen Bilder dieser Schule sich hier in der Betrachtung anschließen.

Kürzlich war noch ein kleines Bildchen von Gallait hier, das vielleicht mehr durch seinen exorbitanten Preis von 500 Frd'or, als durch seinen Gegenstand Aufsehen erregte. Es stellte eine spanische Bettlerfamilie dar, auf der Schwelle irgend eines Palastes kauernd, mit allem Sonnenschein und Farbenglanz, aber auch mit allem Schmutz der Heimath in die Sphäre der Kunst gehoben. Die Mutter mit ihrem kleinen nackten, köstlich gemalten Säugling; neben ihr ein Junge, der im Revier seines bedenklich aussehenden Hemdes einen Akt innerer Polizei ausübte; auf der andern Seite reckte sich in üppigster Blüthe des Nichtsthuns ein nicht minder verwahrloster Bursche, der seiner Trägheit durch Aufstützen des Armes an die Mauer zu Hülfe kam. Nebenan schritt ein junger schwarzlockiger Mann, dem Anscheine nach ein Künstler, die Stufen hinauf und warf einen Blick auf die Gruppe. Das nannte sich nun: „Murillo findet das Motiv zu seiner Madonna." Mir schien es Nichts als eine immerhin anziehende Studie Gallait's nach Murillo, voll von Feinheiten der Farbenbehandlung, aber ohne weitere Bedeutung. Die Figur des Malers, die ziemlich kläglich bedacht war, wäre besser ganz fortgeblieben; keinenfalls unterstützte sie das anekdotische Interesse, welches die Unterschrift erregen sollte.

Das Malen von Künstleranekdoten ist überhaupt ein nicht minder bedenkliches Zeichen für die Malerei, wie die Ausbeutung des Lebens von Dichtern und Schriftstellern für die Bühne. So hatte J. C. Mertz ein etwas flüchtig und kreidig, sonst aber nicht übel gemaltes Bildchen geschickt, welches G. Metzu in seinem Atelier bei Frau und Kind darstellte. Dergleichen schmeckt gewöhnlich mit den alten Kostümen und der Menge aufgehäufter Apparate zu sehr nach der Reflexion, nach dem äußeren Arrangement. Solch ein Bildchen ist nicht dem Leben abgelauscht in einem seiner günstigen Momente (die häufiger dem Auge sich bieten, als man wohl meint); es ist auch nicht durch die begeisterte Erregung der Phantasie entstanden: es trägt nur zu gewöhnlich die Kennzeichen seiner forcirten Geburt zur Schau. Etwas Andres ist es schon mit H. Leys, der auf einem kleinen Bildchen Paul Potter dargestellt hat, vor seinem berühmten Gemälde mit der Kuh sitzend. Der Ausdruck des Nachdenkens liegt in dem intelligenten Gesicht, in der nachlässigen Haltung des Körpers, der trefflich wie das ganze Bild gemalt und nicht minder fein gezeichnet ist. Das Bildchen zog durch die tiefe Harmonie, die zarte Abtönung und kräftige Wirkung seines Kolorits schon von Weitem die Aufmerksamkeit auf sich. Etwas Andres ist es ferner auch mit zwei Bildern von van Moer, einem kleinen und einem größeren, welche beide, frisch und keck gemalt, das Innere eines Maler-Ateliers schildern. Die Menge wunderlicher Gegenstände, Geräthe, Kostüme, fremdartige Waffen, ehrwürdige Rokokoschränke, seltsam geformte Gefäße aller Art sind geistreich behandelt und, wenn auch in etwas unruhigen, mitunter beinah grellen Tönen, doch mit frappanter Treue der Wirklichkeit nachgeschildert. Der Pinsel dieses Malers erinnert etwas an die Feder von Charles Dickens.

Die Gesellschaftsmalerei, der auch die letzterwähnten Bilder angehören, hat den großen niederländischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts ihre höchste Ausbildung zu verdanken. Kein Wunder, daß unsre Künstler, unter dem bezaubernden Eindruck der feinen Bilder eines Dow, Mieris, Terburg sich bewogen fühlen, in die Fußstapfen Jener zu treten. Unsre moderne Gesellschaft bietet nun freilich dem Künstler keine besondren Anknüpfungspunkte. Einmal ist die moderne Tracht anerkannter Maßen so häßlich, poesielos und nüchtern, daß sie der malerischen Darstellung spottet; und selbst wenn man ihr einmal das künstlerische Bürgerrecht ertheilt hat, so sorgt der schnelle Wechsel der Moden schon dafür, daß ein heutiges Kostümbild nach längstens einem Jahre mit seiner Form der Hüte, Fracks, Westen und selbst der Frisuren uns lächerlich erscheint, denn nur die vis inertiae, welche in der täglichen Gewöhnung liegt, kann uns eine Zeitlang über das Abgeschmackte der Kleidungsstücke, die wir gerade tragen, verblenden. Zu diesem äußeren Hinderniß kommt noch das Andere, daß in unserer Zeit der überfeinerten Geistesbildung der ganze Verkehr der sogenannten „Gesellschaft" sich auf Gebiete verliert, wohin die darstellenden Künste nicht folgen können. Es wird der modernen Gesellschaftsmalerei daher meistens an den mannigfachen psychologischen Details fehlen, welche jene älteren Bilder so anziehend machen und die Phantasie zur novellistischen Ausmalung der gegebenen Situation so lebendig anregen.

Um diesen Uebeln zu entgehen, giebt es nur zwei Wege, die häufig von den lebenden Malern eingeschlagen werden: die Flucht in die Vergangenheit und in's heutige Volksleben draußen oder da-

heim. Der erstere zeigt sich aber in den meisten Fällen als Irrweg, wie auch nicht anders zu erwarten. Am liebsten und häufigsten verkriecht sich der Geistesmangel, die Gedankenarmuth in jene Stoffe der Vergangenheit und deckt die eigne armselige Blöße mit dem malerischen Kostüm des siebzehnten oder auch mit dem verschrobenen, aber zierlich koketten des vorigen Jahrhunderts zu. Im günstigen Fall erinnern solche Bilder an den oder jenen alten Meister, und man wird von deutlichen und dunklen Reminiscenzen an längst bekannte Figuren und Vorgänge gequält. Selten oder nie erreichen aber die heutigen Maler bei solchen Gegenständen die Feinheit und unübertreffliche Wahrheit ihrer alten Muster. Und wie wollten sie es auch, selbst wenn sie mit den subtilsten Organen der Beobachtung und Auffassung ausgestattet wären! Malen sie ja doch Etwas, was sie nie selbst erlebt, selbst gesehen, selbst beobachtet haben, was sie nur aus zweiter Hand, wenn auch aus noch so treuer Ueberlieferung kennen! Wie sollen sie da in das Innere der Personen und Situationen dringen! Wie sollen sie, um nur Eines hervorzuheben, eine lebendige Anschauung von der Art, wie sich die Leute des siebzehnten Jahrhunderts in ihrem üppig verschwenderischen Kostüm bewegt haben, bekommen, da sie nur das linkische oder knappe, kurz gemessene Gebahren unseres in der Zwangsjacke des Fracks aufgewachsenen Geschlechtes gesehen haben. Daß aber die Tracht das ganze körperliche Gebahren bedingt, daß sich die Griechen in ihren edel einfachen Gewändern anders bewegt haben, als das späte Mittelalter in seinen bunt verzwickten Kleiderungethümen, als das siebzehnte Jahrhundert im pomphaften spanischen Kostüm, die Rococozeit in ihren bauschenden Reifröcken, und wir endlich in unserer unschönsten aller Trachten, das bedarf nicht des Beweises. Aber selbst jede feinere Beobachtung des äußeren Verhaltens wird durch den unendlich raschen Wechsel der Mode in heutiger Zeit unmöglich gemacht. Das Auge, kaum daran gewöhnt, das eben Geltende als schön oder wenigstens als allgemeingültig sich einzuprägen, wird, ehe es noch mit dieser Arbeit zu Ende ist, durch einen neuen Schnitt der Kleidungsstücke überrascht, dem es wiederum kaum gerecht geworden ist, als schon ein abermaliger Wechsel einen wiederholten Bruch mit der Ueberlieferung heischt. Kein Wunder, daß dadurch die Feinheit auch des künstlerischen Auges abgestumpft wird, so daß es zuletzt nicht mehr die Fähigkeit besitzt, selbst nur das Aeußere, Oberflächliche der Erscheinungen in ihrer Eigenthümlichkeit scharf aufzufassen.

Den Beleg zu diesen Bemerkungen bietet jede größere Sammlung, jede Ausstellung moderner Gemälde. Auch bei Sachse fehlt es nicht an Werken der bezeichneten Art. So hatte A. Serrure dort ein Bild, welches eine Familienscene im Rokoko-Kostüm schilderte; oberflächlich gemalte Gestalten ohne Charakteristik und Leben. In etwas frühere Zeit hatte Willems mit seinem kleinen Genrebilde „der Besuch" gegriffen. Ein Kavalier in schwarzer Tracht verbeugte sich vor einer ziemlich stattlichen, aber schwach modellirten Dame in blaß rosafarbenem Atlaskleide. Genug Feinheit und Gewandtheit des Pinsels, genug Luft und Licht, aber in hohem Grade uninteressant dem Inhalte nach, und obendrein in einer nüchternen, charakterlosen Umgebung. Das Bild war mit einem Preise von 145 Frd'or bezeichnet, und in ähnlicher Art waren die übrigen belgischen Bilder notirt. Es kann uns natürlicher Weise nicht einfallen, für die Leistungen der Kunst eine bestimmte Taxe aufstellen zu wollen: allein wo das Dargebotene zu dem Geforderten in so schreiendem Mißverhältnisse steht, kann man sich eines Lächelns nicht enthalten. Wenigstens darf man verlangen, daß die Künstler, da sie doch gutes, ächtes Gold für ihre Bilder fordern, auch ächtes Gold der Kunst und nicht eitel Flittergold dafür bieten. Zuerst erregten die überschwänglichen Niederländischen Preise bei uns unter Künstlern und Kunstfreunden Staunen, nachher aber nur harmlose Heiterkeit, zumal da es scheinen wollte, als solle durch solche Preise dem guten Deutschen imponirt, und manch Einer, der von der Pracht des Rahmens und der Höhe des Preises seine Schätzung des Kunstwerkes ableitet, freundlicher Weise über den wahren Werth der Bilder getäuscht werden. Unsres Wissens hat kein einziges dieser Gemälde hier einen Käufer gefunden. In die Klasse solcher Darstellungen gehört endlich noch ein kleines Bild von V. Eeckhout, das den bekannten Dr. Vesale beim Studium vorführt. Der Doktor sieht sehr elegant aus, trotz seines ungeheuren Bartes, der ebensowenig wie der schwere Foliant, in welchen der würdige Mann vertieft ist, zu der ausgesucht glänzenden Kleidung paßt. Ein witziger Freund sagte auf Befragen, was der Mann mit dem großen Buche mache: er scheine darüber nachzugrübeln, warum wohl seine Beine so sehr verzeichnet seien. (In dem aufgeschlagenen Buche sah man nämlich die Zeichnung eines menschlichen Skelets.) Das Wahre an der Sache schien mir aber zu sein, daß ein ganz gewöhnliches Modell, in dessen Gesichtszügen und Schnurrbart man die Vorliebe für häufigen Biergenuß nicht verkennen konnte, in ein feines (übrigens recht sauber gemaltes) Kostüm gesteckt und ihm ein mächtiger Foliant in die Hände gegeben worden war. Dies das einfache Recipe, wonach der Maler einen Dr. Vesale auf die Leinwand gesetzt hatte.

Doch genug über diese Art von Bildern, denen man in der Regel ansieht, daß sie einem Drange entsprungen sind, der „wahrlich nicht von innen kommt." Anders ist es mit den Bildern aus dem Volksleben bestellt, jenem zweiten Stoffgebiet, in welches die heutigen Genremaler sich flüchten. Das siebzehnte Jahrhundert hatte auch seine Volksmaler: aber jene Breughel, Jan Steen, Brouwer, Adrian van Ostade kannten nur einen in äußerster Rohheit aufgewachsenen Bauernstand; sie malten jene wüsten Gestalten, deren plumpe Züge sich nicht sonderlich über die Intelligenz der Vierfüßler erhebt, bei Spiel und rohem Gelage, bei widrig brutalen Prügeleien und ebenso brutalen Ausschweifungen. Das achtzehnte Jahrhundert sodann, das in einer Mischung von Frivolität und Sentimentalität sich in arkadische Schäferidyllen einwiegte, kannte auch das Volk nur in dieser travestirten Damon- und Phyllistracht: man hatte weder einen Blick für die Derbheit, noch für das wirklich Gemüthliche des Volkslebens. Erst nach der großen socialen Umwälzung, welche den „vierten Stand" befreite, fielen der gebildeten Gesellschaft die Schuppen von den Augen, und man entdeckte in Wahrheit eine neue Welt, als man das frische, naturkräftige Leben, von welchem man, ohne es zu ahnen, rings umgeben war, kennen lernte. Man sammelte Volkslieder, schrieb Volksbücher, studirte das Volk in seinem eigenthümlich abgeschlossenen Wesen, und die Dorfgeschichte, dies Kind unserer Zeit, gab ein künstlerisches Spiegelbild des Lebens jener bisher unbeachtet gebliebenen Kreise. Eine Fülle besonderer Züge, markig ausgeprägter Charaktere, energisch in Liebe und Haß, scharf und bestimmt in ihren Empfindungen, bereicherte die poetische Anschauung. Die bildende Kunst schlug bald denselben Weg ein, und wer weiß nicht, welche lebendige Anregung, welch frischen Inhalt sie dadurch gewonnen hat. Sie fand hier Gestalten, die in Empfindung, äußerem Verhalten, Tracht und Sitte der Natur näher standen, mit der Umgebung von Feld und Wald ein übereinstimmendes Ganzes ausmachten. Neue Kreise des Lebens waren erschlossen; man brauchte nur hineinzugreifen, und „wo man's packte, war's interessant." Man hatte nicht nöthig, wie Madou eben gethan hat, auch hier in die Vergangenheit zurückzugehen und etwa einen „Streit" für 175 Frd'or. zu malen, der uns wüste Scenen aus der verwilderten Zeit des dreißigjährigen Kriegs zurückruft, und eine vergebliche Sorgfalt darauf gewandt hat, Figuren zu malen, die uns auf älteren Bildern schon begegnet sind.

Frau E. Jerichau-Baumann hat ein größeres Gemälde, „die Andacht" ausgestellt, welches voll frischen, gesunden Lebens ist.

Man blickt in eine der eigenthümlichen Holzkirchen des skandinavischen Nordens; auf mehreren Bänken im Hintergrunde sind die Köpfe Betender sichtbar. Ganz vorn steht eine Frau im malerischen Kostüm dortiger Landleute. Sie hält in der Hand ein Gebetbuch, aber ihr kindlich frommes Herz bedarf nicht der papiernen Vermittlung mit ihrem Schöpfer: der Kopf ist aufwärts gewandt, und die festen, kräftig gerundeten Formen, das dunkle Auge, das in treuer Zuversicht himmelwärts blickt, zeugen von ächter Frömmigkeit, die frei ist von sentimentaler Weichlichkeit, wie von gemachter Inbrunst. Das Bild, einfach und schlicht, selbst derb gemalt, wie es der Gegenstand zu fordern scheint, hat in seinem kräftigen Ernst einen fast historischen Charakter und übt eine ungemein wohlthuende Wirkung aus. Auch ein kleineres Gemälde derselben Künstlerin, ein spielendes Kind darstellend, würde wegen der gesunden Natürlichkeit und des naiven Motivs allgemein ansprechen, wenn sich die Malerin entschließen könnte, die geschmacklose rothe Jacke des Kindes und die harte Karnation desselben zu ändern. Das Motiv an sich ist glücklich, und man sieht mit Vergnügen den wichtigen Ernst, mit welchem die Kleine, am Boden sitzend, ihrer grauen Lieblingskatze Unterricht im Blasen auf der Kinderflöte zu ertheilen bemüht ist. Die Katze, die offenbar keine günstige Meinung von ihrer Bestimmung zur Musik hegt, sucht die Abneigung gegen das vorgehaltene Instrument mit der respektvollen Zuneigung zu ihrer jungen Gebieterin in Einklang zu bringen. Man könnte in dem Bilde eine ergötzliche Parodie auf das Bestreben mancher Aeltern, ihren Kindern ebensosehr invita Minerva musikalische Bildung beizubringen, erblicken.

C. Cretius hat sein von der letzten Berliner Ausstellung bekanntes lebensgroßes Bild „Mädchen von Capri" in kleinen Dimensionen wiederholt. Es erscheint in dem kleineren Maßstabe ungleich günstiger, und würde mit dem interessanten Kopfe, dem schwermuthsvollen Blicke des Mädchens unbedingt in hohem Grade ansprechen, wenn der Künstler der blutlosen, an's Ledergelbe streifenden Karnation mit einem Hauche warmen Lebens nachhelfen wollte. Ein anderes kleines Genrebild von ihm, „der Winkelschreiber" genannt, ist voll Innigkeit und Poesie. Man erblickt in einem nach der Straße offenen Gemach an einem alten Tische lehnend eine jener wichtigen Persönlichkeiten, welche in italienischen Städten dem Lesens und Schreibens unkundigen Volke so unentbehrlich sind. Der Alte, gemüthlich und abgeschabt wie ein pensionirter Dorfschulmeister, liest einer vor ihm auf dem Stuhle sitzenden, in die Tracht italienischer Landleute gekleideten Frau einen Brief vor, dessen Inhalt sie mit zusammengefaltenen Händen und schmerzlich ergebenem Gesichtsausdruck vernimmt. Ihre ganze Haltung hat etwas unbeschreiblich Schwermüthiges, Ergreifendes; sie sitzt wie Jemand, der schon müde und mürbe ist von immer wiederholten Schlägen des Schicksals. Das frische Mädchen neben ihr ist reif genug, an ihrem Kummer Theil zu nehmen, aber noch nicht fähig, ihn zu mindern. Man kann dem ungemein fleißig durchgeführten Bildchen vielleicht vorwerfen, daß es in seinem Kolorit nicht bestimmt genug an Italien erinnert, wohin doch die Tracht der Frau deutet; aber abgesehen davon, ist es von schöner Harmonie, von milder Weichheit in der Färbung und von einer Innigkeit, welche nicht verfehlt, das Gemüth sogleich in tief ergreifender Weise zum Mitgefühl zu stimmen.

Endlich sei noch eines kleinen Genrebildchens von Fauvelet in Paris gedacht, welches ein lesendes Mädchen darstellt. Klein und unscheinbar, fesselt es doch durch das äußerst fein empfundene Kolorit und seine frische Unmittelbarkeit.

(Schluß folgt.)

Die Kirche zu Wertheim und ihre Grabmäler.

(Schluß.)

Ein großartiges Monument ist dem letzten Zweige des Geschlechts, dem Grafen Michael III. von Wertheim, gest. 1556, seiner Gemahlin Katharina Gräfin von Stollberg, gest. 1600, und deren zweitem Gemahl, Philipp Grafen von Eberstein, gest. 1589, geweiht. Graf Michael steht auf der rechten Seite in reicher Rüstung, mit einem Commandostab in der Linken. Die Rechte ruhet auf dem Griffe eines Dolchs. Helm und Handschuhe liegen zu seinen Füßen. Die Gräfin, in der Mitte stehend, trägt ein weitfaltiges Kleid und eine gefältelte Halskrause. Zu ihren Füßen stehen zwei liebliche Kinder, blos mit Hemden bekleidet. Graf Philipp, in ähnlicher Rüstung wie Graf Michael, mit der Linken das Schwert fassend, hat die Rechte auf die Brust gelegt. Diese drei lebensgroßen Statuen in Rundwerk stehen in reich dekorirten Nischen, welche durch eine auf vier Säulen ruhende Barock-Architektur gebildet werden. Oben Gott Vater und der auferstehende Christus. Rechts der Glaube und Simson mit dem Thorflügel; links die Liebe und Jonas, von dem Wallfische an's Ufer geworfen. In den Zwischenräumen die Wappen der Dargestellten und auf den reich verzierten Säulen die Ahnenwappen. Die tüchtig und lebenswahr gearbeiteten Köpfe scheinen Portraits zu sein. Sehr zierlich und fleißig sind die Rüstungen, Wappen und sonstiges Beiwerk ausgeführt.

Nach dem Style des Ganzen ist es wohl unzweifelhaft, daß dieses Monument von dem Bildhauer Johann von Trarbach aus Simmern*) gefertigt worden ist, von welchem die Grabmäler der Pfalzgrafen in Simmern**), das Grabmal des Grafen Ludwig Casimir von Hohenlohe und seiner Gemahlin Anna Gräfin von Solms in Oehringen***), das reich verzierte Grabmal des Wild- und Rheingrafen Johann Christoph, gest. 1585, mit seiner Gemahlin Dorothea Gräfin von Mansfeld und ihren Kindern, in der Kirche zu St. Johannisberg bei Dhaun, unweit Simmern, herrühren. Urkundlich hat derselbe auch ein Grabmal für den Grafen Eberhard von Erbach gefertigt, welches sich wohl noch in Erbach oder Michelbach im Odenwalde befinden wird, wenn es noch erhalten ist.

Das Wertheimer Monument ist, wie alle bekannten Skulpturen Trarbach's, in dem bei Andernach vorkommenden grauen Tuffstein (sogenannten Weiberstein) gearbeitet. Die Inschriften sind in Schiefertafeln gravirt und vergoldet. Außerdem kommen in der Behandlung des Werks so manche Eigenthümlichkeiten vor, welche unumstößlich auf unseren Meister hinweisen. Daß die Gräfin und ihr zweiter Gemahl zur Zeit der Errichtung des Grabmals noch am Leben waren, kann nicht auffallen, weil es in jener Zeit gar häufig vorkommt, daß Monumente für beide Gatten, nach dem Tode des einen, noch bei Lebzeiten des anderen errichtet wurden. Die für die Bezeichnung des Todestags bestimmte Stelle wurde offen gelassen und erst nach eingetretenem Falle ergänzt. In dem fürst-

*) Das Grabmal dieses Künstlers und seiner Ehefrau ist vor Kurzem in der Todtenkirche auf dem evangelischen Kirchhofe in Simmern aufgefunden worden. Die Inschriften lauten:

Anno 1586 den 15 November ist in Gott verschiden der erenhaft und wolachtbare Her Johann von Trarbach gewesener Simericher Pfalts-Rath und an diezs Jar Schultes und Bildhawer allhie zu Simmern seines Alders 56 Jar.

Anno 86 den 17 October verschidt auch in Gott die erem dugentreiche Fraw Geirdrawht Castellaan als wailant des obgedachten Herrn Johann von Trarbach cheliche Hausfraw ires Alders 47 Jar, und liegen hie begraben. Der allmechtige Gott wolle ine und uns allen eine froliche Auferstehung verleiben. Amen.

**) Stuttgarter Kunstblatt, 1838. Nr. 88 und 89.

***) Desgleichen, 1833, Nr. 29.

lichen Archiv zu Wertheim soll ein Aufriß dieses Grabmals, von der Hand des Meisters, noch vorhanden sein; indessen scheint sich der Vertrag nicht erhalten zu haben.

Ein Monument mit den aus weißem Marmor gefertigten Statuen des Grafen Georg von Isenburg-Büdingen, gest. 1577, in voller Rüstung und seiner Gemahlin, Gräfin Barbara von Wertheim, Schwester Michaels III. und Tochter Georgs II., in einem faltigen Gewande mit Puffärmeln, ebenfalls im Barockstyl dekorirt, ist manieristisch, jedoch von Interesse für das Kostüm seiner Zeit.

Das Monument des Grafen Ludwig von Stollberg, gest. 1574, und der Gräfin Walburg von Wied, gest. 1578 (Eltern der obenerwähnten Gemahlin Michaels III.), beide in knieender Stellung, unter einer reichen, auf Karyatiden ruhenden Renaissance-Architektur, im Hintergrunde ein Relief, die Taufe im Jordan darstellend, ist sauber in Marmor, jedoch in dem manierirten Style jener Zeit gearbeitet.

Dem Grafen Philipp Theodor von Manderscheid, welcher 1590 in Padua, 18 Jahre alt, starb, ist ein interessantes Monument errichtet. Der Verstorbene, eine äußerst liebliche, naturwahre Jünglingsgestalt, in dem zierlichen spanischen Kostüme jener Zeit, knappes Wamms, kurze faltige Beinkleider, goldene Kette über die Achsel und ein kleiner Hut ohne Rand neben ihm liegend, ist vor einem Kruzifix betend dargestellt. In der reichen Barock-Renaissance-Architektur ist über der Figur der Glaube und die Liebe, in Rundwerk, und die Auferstehung, in Relief, dargestellt.

Ein ausgezeichnetes Werk ist das in der Mitte des Chors freistehende Monument aus Alabaster des Grafen Ludwig von Löwenstein, gest. 1611, in vollständiger Rüstung und seiner Gemahlin Anna Gräfin von Stollberg, gest. 1599, Tochter des obenerwähnten Grafen Ludwig. Auf einem sarkophagartigen Untersatze ruhen die beiden Verstorbenen, zu deren Häuptern ein liegender Löwe. Ein Baldachin, höchst reich mit einer Menge von Wappen, Emblemen und trauernden Genien geschmückt, wird von acht, mit Arabesken und Armaturen verzierten Säulen getragen. An der innern Decke des Baldachins befinden sich vier Relief-Darstellungen: Christus am Kreuz, die Auferstehung, das jüngste Gericht und die Vision des Ezechiel. Dieses Werk, welches von dem Bildhauer Michael Kern aus Forchtenberg am Kocher *) gefertigt ist, zeigt einen sehr tüchtigen Meister, welcher, obgleich von dem manieristischen Styl seiner Zeit nicht frei, eine vortreffliche und sorgfältig durchgebildete Technik besitzt. Leider ist dieses Werk vielfach, besonders in den reichen dekorativen Theilen, beschädigt. Auch sind alle Inschrifttafeln an dem Sarkophag herausgebrochen. Möge das fürstlich Löwensteinische Haus für eine verständige Restauration dieses und mehrerer anderer Monumente seiner Ahnen, welche durch muthwillige Beschädigungen verletzt oder durch Feuchtigkeit gelitten haben, Sorge tragen, bevor eine Herstellung unmöglich wird.

Es hat sich der mit dem Meister abgeschlossene Vertrag über die Fertigung dieses Monuments **) noch erhalten. Wir lassen denselben hier folgen, da er die Bedingungen kundgiebt, unter welchen die ältern Meister derartige Werke unternahmen und wie dieselben honorirt wurden.

„Zue wißen sey hiemit, als die wolgeborne Her rn, Herrn Christ. Ludwig Herr Ludwig, Herr Wolfg. Ernst, und Herr Johann Dietherich, gebrüdern Grafen zue Lewenstein Werth: und Rochef: Herrn zue Scharpffeneckh, Breuberg und Herbermont u. Unsere gnedige Herrn, weiland dem auch wolgebornen Herrn Herrn Ludwigen, Grafen zue Lewenstein x. s. gg. geliebten Herrn Battern Christ: und wolseeligen andenkens, ein monnmentum in der pfarr Kirchen alhier ufrichten zue laßen sich vereinbaret, und nunmehr des abries halben, inmaßen solcher übergeben, endlich resolvirt, das hieruef mit dem Ehrenhafften Michael Kern, Bildhawer und Burgern zue Forchtenberg, Hohenloischen gebiets, nachfolgender gestalt abgehandelt werden:

Erstlich soll gedachtee Bildhawer eine platten von einem vesten Werckstein $^{3}/_{4}$ sch. dick, welche $2^{1}/_{2}$ sch. an allen seiten vorgehn, daruef der Sarck kompt uf sein kosten stellen, laßen hawen und legen, doch soll ihm solche von des Steinmez buetten in die Kirch zum platz geliefert werden. Der Sarck aber soll unten herumb 11 sch. lang, 6 sch. breit und $3^{1}/_{2}$ sch. hoch sein, alles uf den schuch und maß, wie ihm soll zugestellt werden, zuerichten: An des Sarchs beide lange seiten, sollen drey tafel in gleicher außtheilung und so groß wie sichs der proport: nach wurd schicken, gebracht werden, deren mittlere mit schrifften in ganzen obnverlehrten schiefer, die zwo nebentafell aber mit figuren, was der Herrschafft hierzue beliebig, aufs künstlichst zu hawen und poliren: An die zwo schmale seiten aber soll an jede auch ein schrifftafel von ganzen schieferstein gericht werden.

Zum andern sollen uf bemelten Sarck weiland obgedachter J. gn. sampt dero Gemahlin bildnussen, in Lebensgröße liegent, 14 Zol hoch, erhaben, zum ansehnlichsten und Zihrlichsten, (hieran der meistee an seinem vleiß und kunst nichts soll ermangleu laßen) nach der Conterfey, doch der alte Herr in ganzem Küriess, in der rechten hand mit einem Regimentsstab, Dero gemahlin aber in dem Habit, wie ihme fürgezeigt oder angegeben werden, aufkommen: Damit auch die leng des plazes desto besser werde außfiedirt, soll eben zue den Haupten ein liegend wolgehawener Lew, welcher den Kopff gegen der Kirchen herfür zuewende, zue den Fueßen aber der Helm sampt den Handtschuchen: Aber unter J. g. gemahlin Bildnuß ein Hundlein, einem bracken gleich, auch zihrlich gehawen und beigelegt werden.

Furß dritt, Sollen neben beiden Bildern und auf dem Sarck herumb beigelegten sachen, acht säulen von schon geadertem Alabaster, deren jede 5 sch. hoch, in der dickung, wie es die proportion erfordert, gesezt, die andere theil solcher Seulen mit allerhand kriegsrustungen gezihrt, die Capitäll aber eins zum andern mit schönen angehengten durchbrochenen polirten fruchten und gewächsen angemacht werden. Das Haupigesimbß sambt dem Frieß und Archetrab soll oben uf den Seulen 14 Zoll hoch ufkommen, welchem gesimbß sollen 16 Greflsche wappen (deren abries er wurd empfangen) jedes $1^{1}/_{2}$ sch. hoch und je zwischen zwo Seulen 2 wappen und all von schonem weißen Alabaster angehengt werden. Die zwey hauptwappen aber, so zu den haupten auf die schmale seiten kommen, sollen ein gutt theil, großer sein als die andern, über allen wappen am gesimbß kleine Zeduln mit der wappen namen.

Zum Vierten soll zu oberst dem Hauptgesimbß ein durchgebrochen geprenge viel zihrlicher und mit mehrer arbeit als der abrieß hat, aufgesezt werden, nemlich auf die langen seiten drei theil, das mitler mit einem Todenkopff, die zwey neben fulch mit Engelsköpffen und andern Ziraten, auch kunst: und zihrlich verfaßt: Uf jede schmale seiten aber soll nur ein theil mit gleichmeßigen Ziraten ankommen, wie auch uf die 4 eck des Hauptgesimbß vier Engelein od: Kindlein mit fluegeln, die beider Greflichee Personen Tod beweinen, gericht werden.

Zum fünfften Soll der Bildhawer inwendig der obern Deck od: Himmel vier Historien entwed: von der Aufferstehung Christi und von gemeiner auferstehung der Todten auß dem propheten Ezech: od. was die Herrschafft ihme Meister hiezu wurd angeben, ufs sauberst und beste anhawen.

Lezlich soll der ganze Sarck (ohn die figuren und schrifftafeln) desgleich: alle gesimbß und erz an den Seulen von dem muster des Alabasters, davon der bildhawer an einer Kugel ein muster zeigt, Entgegen und zuefordeerst beide Greffliche bilder, mit ob angedeuten beigelegten und allen andern sachen, benantlich die 8 figuren sampt deren einfaßungen, beneben den vier einfaßungen zue den schiefer und schrifftafeln, die unten umb den Sarch herumblauf:, der unter theil der Seulen mit armis verzihrt, sampt den Capitällen und angehengten fruchten. It. die gepreng ob dem gesimbß: die vier Engelein auf den ecken: die 16 Grefliche wappen mit aller zugeheer: den auch die vier Historien in der teck, von schonem, und ein jedes von ganz weißen Alabaster (nach dem furgezeigten muster) gemacht werden.

Dieweil aber der schöne weiß Alabaster zue den zwo großen Greflichen bildern an einem ganz stück und in rechter größe in der nähe nicht, sondern allein zue Northausen in Thüringen zuebekommen, soll der Bildhawer solchen uf sein kosten von gedachtem Northausen anhero naher Wertheim verschaffen und beide bilder auß der Conterfey alhie machen und außfertigen: die ander werck aber (außerhalb der zwey bilder) soll er mit stellung des Alabasters zue Forchtenberg

*) Dieser anderwärts wenig bekannte Bildhauer, welcher im Jahre 1606 in die Bildhauer- und Malerzunft aufgenommen wurde, hat mehrere Arbeiten für den Dom in Würzburg geliefert, wie u. a. die Monumente mit lebensgroßen Figuren für die Bischöfe Julius, Echter von Mespelbrunn, Johann Gottfried von Aichhausen, für den Obersten Bauer von Eiseneck und die reich dekorirte Kanzel im Dom.

**) Man verdankt eine Abschrift dieser Urkunde dem fürstlich Löwensteinischen Archivrath, Herrn Dr. Alexander Kaufmann in Wertheim.

uf seinen kosten ganz und gar machen, welches die Herrschaft will laßen abholen, doch daß dem uf und abladen der meister oder ein verstendiger gesell beiwohne.

Bey außfertigung der beiden bilder und ufrichtung des wercks soll ihme neben 3 oder 4 personen, die kost gegeben, auch ein Steinmez, welcher im ufrichten beßer als ein gemeiner handfrohner zue brauchen, neben notdürfftigen eißen uff ohngefehr ein Centner, und derzue gehörig bley, gestelt werden.

Für diese arbeit neben stellung der beider Alabaster und nach besag dieses bestandzeduls wollen obwolermelte J. G. G. ihme Bildhawer auß gemeiner Wertheimischer Rentey zum Lohn geben und zahlen lassen ein Tausent drihundert und Achtzig Gld. sampt 12 Mlt. korn alles Wertheimer wehrung und maß. Dabeneben soll er sich reversiren solche arbeit uf Ostern 1616, endlich und ohnfehlbar zue stellen und ufzuesetzen: Jngleichen da der Almechtige ihme Bildhawer vor außgefertigt: werck wurd von diesem leben abfordern, daß sein wittib, Erben od: nachkommen, wer die auch weren, daßelbe dem abrieß und diesem Bestandbrief in allen puncten und clausuln gemeß zue vollenden, zue liefern und ufzuesezen schuldig und verbunden sein soll: Und ist ihme hieruf bey überreichung des Dingzeduls gegen Urkund 200 fl. gulden uf die Hand gegeben und in diesem bestandzed: verzeichnet: Auch zue mehrer bekrefftigung alles obgesezten, zwen gleichlautende von einer hand geschriebene und mit gemeiner Herrschaft gemeinem Secret-Insiegel, auch dero verordneten Rähten, sodann sein Meisters handschrifften außgefertigt, derrn einer ihme zuegestellt, der andere bey gemeiner Cancelley behalten werden. Geschehen in Wertheim Donstag den 28 Julii An. 1614."

Außer diesen Grabmälern haben sich noch die in Holz geschnitzten, leider aber sehr beschädigten Todtenschilde der Grafen **Wilhelm**, gest. 1482, und **Asmus von Wertheim**, gest. 1509, in der ehemaligen Liberey erhalten. Die heraldischen Figuren, Helme, Helmdecken und die laubartigen Verzierungen sind höchst meisterhaft gearbeitet und würden treffliche Vorbilder zu Darstellungen von reichverzierten Wappen darbieten.

An der Nordseite der Kirche befindet sich ein Grabgewölbe, welches, gleich dem Bleikeller zu Bremen, die Eigenschaft besitzt, die Leichen nicht in Verwesung übergehen zu lassen, sondern mumienartig auszutrocknen, wie drei derartige Leichen, darunter die des Grafen **Ludwig von Löwenstein** und seiner Tochter, die sogenannte „**Gräfin Kätherle**", gest. 1634, zeigen, welche jetzt in der hinter der Emporkirche gelegenen Leichenkammer, oder der früheren Liberey, in offenen Särgen aufbewahrt werden. **C. Becker.**

Nachträglich zur heil. Rose.

Durch eine eben so freundliche als belehrende Mittheilung des bewährten Kenners, Herrn Rud. **Weigel** in Leipzig, ist mir bereits eine nähere Bestimmung des Cranachblättchens zu Theil geworden. Danach gehört dasselbe zu den sog. Halleschen Heiligthümern, deren höchst seltene Originale in „Dreyhaupt's Merkwürdigkeiten des Saalkreises" (1755) in schlechten Kupferstichen nachgebildet sind. Hier ist es allerdings als Reliquarium aufgeführt, welches, wie ich bereits die Vermuthung ausgesprochen, in dem oben befindlichen Kreuz sowohl, als auch in der Weltkugel 2c. eine Anzahl Partikeln näher bezeichneter Reliquien enthält. Merkwürdigerweise befindet sich auch die Abbildung einer heil. Rose unter den dargestellten Gegenständen, welche Papst Leo X. dem Cardinal-Erzbischof von Magdeburg, Albrecht von Brandenburg, übersendet haben soll.

Dresden, den 25. April 1855. **Julius Hübner.**

Kunstliteratur.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Lief. 7 bis zum Schluß. Stuttgart bei Ebner und Seubert. 1854.

Von **W. Lübke.**

(Schluß.)

Mit den letzten Bildern stehen wir schon mitten in der Epoche des Meisters der Passion, aus welcher Kugler (von S. 301—317) ebenfalls eine sehr bedeutende Anzahl von Gemälden beschreibt. Er beginnt mit dem Hauptbilde, der Lyversbergischen Passion, die er einer sorgfältigen Analyse unterworfen hat. Mit dem Namen des Meisters der Passion oder des immer noch nicht beseitigten Israel von Meckenem wird in den Kölner Sammlungen eine noch allgemeinere Verschwendung getrieben, als selbst mit denen M. Wilhelm's und Stephan's. Die realistische Vortragsweise wurde allerdings in dieser späteren Zeit ebensosehr Gemeingut der einzelnen Künstler fast bis zum Verluste der eigenen Selbständigkeit, wie vorher die idealistische Auffassung dem individuellen Gehalte oft Abbruch gethan hatte. Doch lassen sich auch hier aus den zahllosen, mit dem einen Meisternamen gestempelten Bildern verschiedene Hände erkennen. Ich füge Einiges aus meinen Notizen hinzu.

An der Passion selbst (Nr. 3—10 des Katalogs), an welcher bereits Kugler (S. 302) zwei Hände von ungleichem Verdienst, und zwar eine Schularbeit unter Betheiligung eines vorzüglichen Meisters, erkannt hat, war es mir von Interesse, diese bei näherer Betrachtung auffallende Verschiedenheit im Einzelnen festzustellen. Dem Meister möchte ich die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Auferstehung ganz, auf den übrigen Bildern nur einige Köpfe, namentlich Christus, Pilatus, auf dem Abendmahl die linke Hälfte sammt Christus zuschreiben, während die rechte (vom Beschauer aus) den Schüler verräth. Die Komposition ist bei jenen Bildern klarer, der Ausdruck gemäßigter, innerlicher; bei diesen dagegen herrscht eine wirre Anordnung, eine äußerliche, oft übertriebene Ausdrucksweise, die in den Widersachern geradezu karrikaturhaft wird. Auch läßt das Kolorit, so gleichartig es im allgemeinen Grundton ist, doch manche Verschiedenheit in der Behandlung erkennen; so ist die Figur eines Henkers in grüner Hose auf der Dornenkrönung gewiß von andrer Hand, wie auch der auf demselben Bilde nebenfigürlich vorkommende gegeißelte Christus eine ganz andere, und zwar schwächere Ausführung zeigt.

Bei Hrn. M. **Neven.** 239. Maria mit dem Kinde auf dem Halbmonde thronend, über ihr zwei schwebende Engel. Unten knieen die zwölf Apostel, zum Kinde hinaufschauend. Auf Goldgrund. Ein interessantes kleines Bildchen, das jedoch mit Unrecht dem M. der Passion zugeschrieben wird. Allerdings steht es in naher Beziehung zu jenem und mit ihm auf derselben allgemeinen Grundlage in Auffassung und Darstellung. Dennoch gibt sich nicht allein in der Färbung und Zeichnung, sondern noch weit mehr im geistigen Gehalt eine bedeutende Verschiedenheit zu erkennen. Es herrscht hier eine zartere, idealere Auffassung; das Kolorit ist harmonischer, die Modellirung bei aller Sorgfalt nicht so scharf und hart, die Composition klarer, die Köpfe sind rundlicher, in der Form von allgemeinerem Charakter, im geistigen Ausdruck dagegen von großer Mannigfaltigkeit. Die knieenden Apostel sind geistreich individuell behandelt, die Gebärden anbetenden Staunens, inbrünstigen Flehens, scharfsinnigen Nachdenkens, glaubensvoller Begeisterung, ruhiger Ueberlegung lebendig und selbst mit Feinheit ausgesprochen. Das rundliche Gesichtchen der Madonna ist lieblich und freundlich. Man bemerkt auch, daß die feurigeren, bewegt aufblickenden Charaktere die Mitte einnehmen, während die mehr kühlen, gemäßigten, nachdenklichen auf beide Seiten vertheilt sind. Der Meister der Passion ist

ein entschiednerer Naturalist, derber, männlicher, der Meister der thronenden Maria dagegen ungleich innerlicher, zarter, unbedingt anziehender. *)

Bei Hrn. H. Düster. 107. Pfingstfest: Maria mit den Aposteln. 108. Himmelfahrt Christi. Von einem Maler, der ebenfalls dem Meister der Passion nicht fern steht. Er hat verwandte Färbung und manches Aehnliche in der Auffassung; allein er ist minder bedeutend, minder kräftig und energisch, und seine Köpfe, obgleich dem Leben entnommen, sind weder so tief aufgefaßt, noch so bewußt und fein durchgeführt wie bei jenem. Zudem liegen ihnen unangenehmere Typen zu Grunde. Die idealen Gestalten, z. B. Christus, sind nicht sonderlich gelungen. Obgleich die Modellirung scharf, ja hart ist, haben die Köpfe etwas Allgemeines, einen s. z. s. abstrahirten Naturalismus.

Im erzbisch. Priesterseminar. 330. Christus, vom Kreuze abgenommen, umgeben von fünf heiligen Personen, hinter ihnen die beiden Schächer auch am Kreuze. Keinenfalls, wie angegeben ist, vom M. der Passion, aber wiederum von einem verwandten Künstler, der Jenem an Begabung näher kommt als der vorige, aber doch von ihm sich mehrfach unterscheidet. Er hat nämlich eine idealere Haltung und mehr in's Zarte, Weibliche gehende Auffassung, doch ist seine Durchführung bei Weitem nicht so fein wie die des Meisters der thronenden Maria. Am besten gelingen ihm die weiblichen Köpfe, die voll inniger Empfindung sind. Auch das Motiv der Maria, die vor übergroßem Weh zusammensinkt und den Arm des Sohnes mit beiden Händen an die Lippen preßt, ist schön und ergreifend. Der Körper Christi ist sorgsam modellirt, jedoch in bleicheren Tönen und kälterer Schattirung, als beim M. der Passion, wo der Kopf Christi trotz des Todes auffallend lebenswarme Karnation hat. Johannes ist verzeichnet, überdies flau aufgefaßt und behandelt. Auf dem alten Rahmen liest man die Inschrift: „Orate pro Gerardo et Joanne Aix fratribus campanario et dormitorio huius ecclesie." Da trotzdem nur ein Knieender angebracht ist, so hat man in demselben vielleicht den Maler und in dem auf dem beigegebenen Wappen angebrachten Zeichen sein Monogramm zu erkennen.

Bei Hrn. C. Bourel. 54. Ein alter König auf dem Throne, vor ihm drei Frauen. Auch hier erkennt man wieder einen Zeitgenossen des Meisters der Passion. Die Komposition scheint irgend eine alte Legende darzustellen. Die eine Frau, mit dunkelrothem Gewande bekleidet, steht, beide Hände erhebend, als wolle sie eine gegebene Aussage eindringlich bekräftigen, während die Andere, in hellgrünem, der kölnischen Schule eigenen Kleide, auf den Knieen liegend, beide Hände erhebt, wie um sie vor Verwunderung zusammenzuschlagen. Die dritte, mehr zurückstehend, scheint mit ruhig gefaltenen Händen den Ausgang zu erwarten. Der König, auf reichem, gothisch geschnitztem Throne sitzend, hebt die beiden ersten Finger der Rechten auf, als warne er oder wolle ein Urtheil sprechen. Die Farben heben sich frisch und blühend vom Goldgrunde ab, der Ausdruck in den Köpfen ist sprechend, die Zeichnung indeß, besonders in den Händen, etwas ungeschickt.

Aus der Betrachtung dieser und mancher dahin gehöriger Bilder ergibt sich als allgemeines Resultat, daß unter den kölner Zeitgenossen des Meisters der Passion die zarte, ideale Richtung der früheren Epoche noch überwiegend in Kraft war; daß die meisten Künstler den vollkommneren Naturalismus der flandrischen Schule mit ihrer eigenen weichen, innerlichen Gemüthsstimmung zu verschmelzen suchten, und daß erst später der scharfe, entschiedene Realismus, von welchem der Meister der Passion erfüllt ist, allgemeiner Eingang findet.

Endlich füge ich noch über die beiden Bilder zu Linz, besonders über das größere, sehr bedeutende, meine Bemerkungen hinzu, weil sie Kugler's Notizen zu bestätigen und zu ergänzen geeignet sind. Das Bild von 1463, neuerdings in Düsseldorf gut restaurirt, ist von prächtiger Farbenwirkung, von tiefem, kräftigem Kolorit. Es schließt sich in manchen Beziehungen der Passion derartig an, daß man auf einen ausgezeichneten Schüler jenes Meisters zu schließen geneigt ist. Die Auffassung erscheint weicher, idealer, namentlich herrscht in den männlichen Köpfen nicht die energische Charakteristik vor, wie in den besseren auf der Passion; die weiblichen, besonders der Madonna, sind von großer Lieblichkeit, zeigen zwar den breitstirnigen Eyck'schen Schultypus, aber veredelt und verschönt. Auch die Modellirung der Köpfe ist weicher, dabei mannigfaltiger, fortgeschrittener im Gefühl für das Plastische. Die Gewandung ist im Allgemeinen einfach mit klaren Drapirungsmotiven, nur die weißen Gewänder haben eckige Brüche. Die Apostel haben etwas Langnasiges; Christus dagegen erinnert an den auf der Passion. Zu ähnlichen Bemerkungen geben die Außenseiten Anlaß. Christi Körper ist mit Feinheit behandelt, das Gesicht ebenfalls an die Passion anklingend, aber mit entwickelterem Ausdruck, besonders das Leidende stärker betont, ohne materiell und äußerlich zu erscheinen. Der Erzengel Gabriel ist nicht sehr glücklich, die Madonna jedoch voll zarter Demuth und mädchenhafter Scheu.

Daß das kleinere Bild in Linz ein späteres Erzeugniß derselben Werkstatt ist, bei welchem vermuthlich der schon alternde oder doch überbeschäftigte Meister sich auf die Anordnung beschränkte und nur die Köpfe etwa selbst ausführte, das Uebrige einem Schüler anvertrauend, wird, außer den inneren Gründen, noch durch einen äußeren Umstand wahrscheinlicher. Auf dem Bilde ist nämlich derselbe Canonicus Tilmann Joel abgebildet, welcher auf dem ersteren als Donator dargestellt ist; aber er erscheint hier beträchtlich älter, mit völlig ergrautem Haar. Ich bemerke noch, daß, mit Ausnahme des etwas nichtssagenden Johannes, den wir dem Schüler zuschieben wollen, die Köpfe sehr ausdrucksvoll sind, Gott Vater von hoher Würde und Schönheit, S. Andreas ebenfalls tüchtig, Christus mit etwas langer Nase und nicht sehr tiefem Ausdruck des Leidens, in der Form an die Passion erinnernd, S. Clemens und S. Florinus von außerordentlich feiner, portraitartiger Charakteristik. Beide Bilder haben Goldgrund, nur die Außenseiten des ersteren landschaftliche Perspektive mit blauem Himmel.

Ich muß hier von der Mittheilung über die rheinischen Studien des Verf., die auch über Glasmalerei, kirchliches Prachtgeräth, metallene Grabplatten und Bücherschmuck ein reichhaltiges Material beibringen, und zu denen endlich auch die Rezension von Boisserée's Schrift über den Kölner Dom (S. 385—396) und die pfälzischen Studien vom Jahre 1853 (S. 722 — 740) zu rechnen sind, abbrechen, um noch einen flüchtigen Blick auf die Menge der anderweitig in dieser Sammlung dargebotenen Beiträge zur Kunstwissenschaft zu werfen. Aus der großen Zahl von „Berichten und Kritiken", welche uns das Bild einer nach allen Richtungen des vielverzweigten Kunstlebens mit gleicher Frische und Elastizität beobachtend, prüfend und fördernd einwirkenden Persönlichkeit geben, sei mir nur noch gestattet, die glänzende Streitschrift hervorzuheben, durch welche Kugler gegen den verstorbenen würdigen C. P. Lepsius die wichtige Frage nach dem Auftreten des Spitzbogens ins Deutschland ins hellste Licht gesetzt hat. Bekanntlich knüpfte sich dieser Streit an die Baugeschichte des Naumburger Domes, dessen Uebergangsarchitektur Lepsius dem 11. Jahrh. zusprechen wollte. Bei dem Mangel an bestimmten Daten konnte Kugler seine Behauptung, daß

*) Nach einer Bemerkung des Katalogs findet sich das Gegenstück dieses Bildes in der Münchener Galerie, Cabinet Nr. 2 unter Nr. 31. Leider erinnere ich mich des dortigen Bildes nicht mehr deutlich.

jene Theile erst dem 13. Jahrh. angehören, nur durch die stylistischen Merkmale derselben und eine vergleichende Betrachtung anderer deutscher Monumente erhärten. Seine meisterhaft klar und scharfsinnig geschriebene Abhandlung leistete dies in der That für jeden Unbefangenen in überzeugender Weise. Jetzt, nach Durchforschung der nachgelassenen Papiere des Verstorbenen, hat Hr. von Quast aus denselben die bisher nirgend mitgetheilte geschichtliche Notiz ermittelt, welche in schlagender Weise das von Kugler gewonnene Resultat bestätigt.*) Um so komischer muß es daher erscheinen, wenn Hr. Professor R. Lepsius, des Verstorbenen Sohn, in seinen „Briefen aus Aegypten ꝛc.“ S. 52 „noch immer auf die Widerlegung der vorgelegten Gründe“ (!) wartet. „Es klingt ungefähr“, bemerkt Kugler mit Recht gegen diese wahrlich ebenso unmotivirte als unwissenschaftliche Arroganz (oder ist es bloß Ignoranz), „als warteten wir Andere, nach all den Aufschlüssen, die uns Hr. L. und seine Vorgänger über die ägyptischen Monumente und die Epochen derselben gegeben haben, noch immer auf den Beweis etwa, daß die Pyramiden der Zeit des alten ägyptischen Reiches angehören.“

Manches ist ferner noch an Reisenotizen eingestreut. Wir sehen den Verfasser im Jahr 1843 im fränkischen Saalgau, wo besonders Würzburg seine Aufmerksamkeit fesselt, dann in den beiden folgenden Jahren in Böhmen und in Belgien, wo wir ihn über Lüttich, Brüssel, Antwerpen, Gent, Brügge, Tournai, Lille nach Paris, und über Nancy, Straßburg, Basel, Freiburg, München, Landshut, Regensburg, Nürnberg und Bamberg zurück begleiten; endlich im J. 1851 in Bremen, wo die alten Kirchen, darunter der Dom vorzüglich, ins Auge gefaßt werden. So kurz diese Reisen, so flüchtig die aufgezeichneten Notizen sind, so viel Material bieten sie doch dar, und immer ist die Hand des Verfassers schnell bereit, durch leichte, charakteristische Skizzen die Anschaulichkeit seiner Bemerkungen zu erhöhen. Als willkommne illustrative Beigaben sind dem zweiten Bande noch die Abbildungen zweier gravirter Grabplatten (aus der Kirche zu Aler in Upland und aus dem Dom zu Upsala) beigefügt.

Der dritte Band unter dem besondern Titel „Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten“ bietet einen ebenfalls ungemein reichen Inhalt. Was an irgendwie bedeutenden Leistungen im letzten Vierteljahrhundert bis auf den heutigen Tag auf künstlerischem Gebiet erschienen ist, zieht hier, rückgestrahlt aus der Seele eines lebhaft theilnehmenden, künstlerisch organisirten Beobachters, in bunter Reihe an unsern Augen vorüber. Wir werden unmittelbar in jenen epochemachenden Umschwung hineingezogen, der von der Düsseldorfer Schule ausging; die Stimmung der damaligen Zeit, die Sympathieen des gebildeten Publikums werden uns von Neuem lebendig, wir empfinden den Nachhall einer Begeisterung, die sammt ihren Ursachen von den klugen Epigonen nachmals mit Unrecht verspottet worden ist. Ja, im Fortschritt der Jahre, wie wir weiterblättern, tritt uns in der allmälig immer reifer gewordenen Anschauung des Verfassers das beste Correktiv für die zu unbedingte begeisterte Hingabe seiner früheren Epoche entgegen, und wir gelangen mit ihm zu derjenigen Ruhe und Objektivität des Urtheils, welche den einzelnen Erscheinungen ihr geschichtliches Recht widerfahren läßt.

Ich muß hier darauf verzichten, ins Einzelne einzugehen: es genüge die Bemerkung, daß die Schöpfungen der Malerei, der Plastik und der Baukunst, ja selbst die Leistungen der gerade in dieser Zeit so erstaunlich in Aufnahme gekommenen vervielfältigenden Techniken, des Kupferstichs, der Lithographie mit ihren zahlreichen Verzweigungen, des Holzschnitts u. s. w. sorgfältig ins Auge gefaßt sind. Man wird außer der Fülle des rein Stofflichen überall schätzenswerthe Winke und Bemerkungen über Technisches und Theoretisches finden. Unter den größeren Artikeln zeichnen sich die Berichte über die Kunstausstellungen, die Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaues (nebst einer Tafel mit Abbildungen), sodann die treffliche Monographie über Schinkel aus. Nicht bloß über deutsche Kunst, sondern auch über die wichtigsten Werke der französischen, belgischen und englischen Zeitgenossen erstrecken sich diese umfassenden Mittheilungen. Ich brauche kaum zu bemerken, daß man überall dem sicheren Blick, der prägnanten Auffassung, der schlichten und wahren Darstellungsweise begegnet, die man bei des Verfassers Arbeiten zu treffen gewohnt ist.

Zu diesen reichhaltigen Berichten über die Werkthätigkeit der neueren Kunst kommen aber noch wichtige Abhandlungen und Mittheilungen über die äußeren Verhältnisse, über die Beziehung der Kunst zum öffentlichen Leben. Diese Arbeiten sind nicht lediglich ein Ausfluß der amtlichen Thätigkeit des Verfassers: sie beruhen ebensosehr auf seiner innersten Ueberzeugung von der Bedeutung und Wirksamkeit der Kunst und von der Stellung, die ihr im Leben gebühre. Hier zeigt sich überall ebensoviel Einsicht in das Wesentliche dieser Angelegenheiten, als warmer Eifer und lebendiges Bestreben, das allein Richtige und Heilsame an die Stelle der bis jetzt vielfach verworrenen und unzureichenden Einrichtungen zu setzen. In diese Kategorie gehört die ausführliche Abhandlung über die Anstalten zur Förderung der bildenden Künste und der Conservation der Denkmäler in Frankreich und Belgien, nebst Notizen über Kunstanstalten in Italien und England. Sodann die auf amtliche Veranlassung abgefaßte Schrift „Ueber die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, mit besondrem Bezuge auf die Verhältnisse des preußischen Staates.“ Diese Arbeit war nur „ein Vorläufer umfassender Entwürfe zur Organisation der gesammten Kunstangelegenheiten im preuß. Staate“, welche besonders in den Jahren 1849 und 1850 ausgearbeitet wurden, und deren Veröffentlichung dem Verfasser nicht thunlich erschien. Diese Arbeiten, auf dem Grundgedanken beruhend, daß Kunstgenuß dem Geist einer Nation zu seiner Veredlung nothwendig sei, enthalten eine Menge einsichtiger Bemerkungen, treffender Vorschläge und mögen überall, wo man mit Ernst die Organisation der Kunstangelegenheiten in die Hand zu nehmen gewillt ist, dem Nachdenken eindringlich empfohlen sein.

Ich kann den Bericht nicht schließen, ohne rühmend die Sorgfalt anzuerkennen, mit welcher die Verlagshandlung diesem bedeutenden Sammelwerke nicht bloß jeden Schmuck einer gediegenen Ausstattung, sondern auch die erforderlichen ausgedehnten Orts-, Personen und Sachregister, welche nicht weniger als 54 meist doppelspaltige Seiten einnehmen, als unumgänglich nothwendige Handhabe für den praktischen Gebrauch beigegeben hat. Ohne Zweifel werden die „kleinen Schriften“ nicht minder anregend und befruchtend in ihrer Weise wirken, als die beiden Hauptwerke des Verfassers, denen er eben in der „Geschichte der Baukunst“ ein drittes von nicht geringerer Bedeutung hinzuzufügen begonnen hat. Mögen ihm bei Fortführung und Vollendung seiner umfassenden Pläne Lust, Kraft und Muße in alter Weise treu bleiben!

*) Wir werden diese Mittheilung aus der Feder des Hrn. v. Quast demnächst bringen. Die Red.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 19. Donnerstag, den 10. Mai. 1855.

Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst von A. Reichensperger. Nebst einem Titelkupfer, 31 Tafeln mit 125 Abbildungen. Leipzig, T. O. Weigel, 1854. Der Katholicismus thut heutzutage Buße für die Vergehungen seiner Vergangenheit. Auf ästhetisch-künstlerischem Gebiete hat in Deutschland Herr A. Reichensperger seit einiger Zeit das Amt des Bußpredigers übernommen. Und in der That, an Stoff zu seinem Thema ist kein Mangel. Die Verweltlichung, die Verflachung, die Frivolität ist gerade auf katholischem Boden in die Kunst eingedrungen. Wer hat schnöder mit den Werken mittelalterlicher Begeisterung gewirthschaftet, als katholische Domkapitel, Klosterkonvente, Bischöfe und Pfarrherren? Während die protestantischen Gemeinden meistens mit treuer Pietät die Zeugnisse von ihrer Vorfahren Frömmigkeit schützten und erhielten, wurde in den katholisch gebliebenen Kirchen meistens tabula rasa gemacht, um die zopfigsten Mißgeburten an die Stelle der würdigen gothischen und romanischen Denkmäler zu setzen! Gut, daß man endlich, angeregt durch das, was die protestantische Forschung auf diesem Gebiete geleistet hat, des Irrweges inne wird und in andere Bahnen lenkt, wie man einst, durch Luther's Donnerwort erschreckt, die Reform der Kirche selbst in Angriff nahm. Deshalb erscheint auch der Kapuzinerton natürlich, den ein Vorkämpfer wie der Verf. des vorliegenden Buches anzuschlagen gewohnt ist. Wir gehen darüber hinweg und wollen nicht in so oft durchgesprochene Controversen uns einlassen, wo doch einmal die Grundauffassung diametral verschieden ist, und wir in den Reichensperger'schen Anschauungen so viel Schielendes und Einseitiges sehen. Wir müßten ein Buch schreiben, und auf den letzten Urgrund der beiden entgegenstehenden Prinzipien zurückgehen. Ueberschlagen wir also die „Einleitung" des Verf., gleiten wir selbst über die vielen Invektiven und Schroffheiten hinweg, mit denen er seinen Text überall pikant würzen zu müssen gemeint hat: das Meiste, was er gegen die moderne Geistesrichtung vorbringt, ist theils kraß übertrieben, voll von Befangenheit und Vorurtheil, theils sind es Hiebe, die in's Leere gehen. Mögen dagegen die, welche in der kirchlichen Kunst viel gesündigt haben, sich die Fingerzeige nach Kräften zu Nutze machen. Sie enthalten wirklich viel Nützliches und Bewährtes. Vom streng praktischen Standpunkte aus verbreiten sie sich über Alles, was mit der Kirche, ihrer Ausrüstung, Instandhaltung u. s. w. in Verbindung steht. Die meisten Rathschläge, die hier ertheilt werden, sind tüchtig und zeugen von reiflichem Nachdenken und ernsthafter Sorgfalt. Hätte der Verf. jener unnützen Polemik sich enthalten können, hätte er sich statt des allerdings sehr bequemen Widerwillens gegen Alles, was der moderne Geist an technischen Hülfsmitteln neu erfunden hat, einer gerechten, ruhigen Würdigung beflissen, so würde sein Buch viel allgemeineren Nutzen bringen. Allein das ist nun einmal seine Art, subjektive Gereiztheit in alle Dinge, selbst in die ernsthaftesten, zu mischen. — So brauchbar nun für die Restauration im weitesten Umfange seine Vorschläge sind, so unzureichend erscheinen sie sofort, wo es sich um schöpferische Neugestaltung handelt. Er kennt da nur ein Rezept: die Gothik. Er weiß also das heutige Christenthum nur auf eine völlig fertige, abgeschlossen hinter uns liegende Gestaltung zu verweisen; das soll die Formel für die neue kirchliche Kunst sein. Er sieht freilich nicht, daß er dabei im g ü n s t i g s t e n F a l l e zu Dem gelangen muß, was er fortwährend, und gewiß mit Recht, bekämpft: zu einem geistlosen akademischen Schematismus ohne innere Wahrheit, ohne Wärme und Leben, oder zu einem rohen Empirismus, von welchem einige der auf den beigegebenen Tafeln mitgetheilten neuen Arbeiten gothischen Styles bereits Beispiele bieten. Im Uebrigen ist aber auch manches Verdienstliche gegeben, was für den Ernst, mit welchem Meister V. S t a tz in den Organismus des gothischen Styles eingedrungen ist, günstiges Zeugniß ablegt. Die Ausstattung des Buches ist eine dem Rufe der T. O. Weigel'schen Buchhandlung würdig entsprechende, und das im sauber ausgeführten Stahlstich dargestellte Hauptportal der Kirche zu Xanten, ein Beispiel der etwas willkürlichen, aber doch sehr brillanten spätgothischen Epoche, bildet eine anziehende Zugabe.

Ueber einige mittelalterliche Kunstdenkmäler in Breslau von Dr. H e r r m a n n L u c h s. (Breslau, bei Hirt. 1855. 4.) Je reicher Breslau an modernen Gebäuden im letzten Dezennium geworden ist, desto dringendere Pflicht scheint es, den Sinn für das Verständniß der architektonischen Werke früherer Jahrhunderte, die so oft mit geringer Pietät behandelt worden sind, zu wecken und zu beleben. Ein schätzbarer und überall gewiß sehr willkommener Beitrag hierzu ist die genannte, so eben ausgegebene Schrift, worin ein jetzt nicht häufiger Fleiß der Detailforschung und vielfache Kenntniß und Liebe zur Sache dargelegt wird. Es werden hier nur Gebäude oder Ueberreste davon aus dem 11., 12. und 13. Jahrhundert behandelt; zuvörderst die nun ganz verschwundene alte Burg von Breslau, deren Burgkapelle, jedoch in einem dem 14. Jahrhundert entstammenden wunderlichen Umbau, unter dem Namen „Martinikirche" nur noch vorhanden ist. So werden auch die zerstreuten Ueberreste des im 16. Jahrhundert zerstörten Vinzenzklosters auf dem Elbing sorgsam in der Stadt wieder aufgesucht, sachverständig und gründlich beschrieben. Hauptsächlich ist hier das der alten Vinzenzkirche entlehnte, seit 1546 an der Maria-Magdalenenkirche eingemauerte große Portal, eins der wichtigsten, der romanischen Architekturperiode angehörenden Kunstdenkmäler Breslau's in Betracht zu ziehen. Es ist so reich an trefflichen, in Sandstein gehauenen Figuren, deren Umrisse sich im Ganzen genommen in erfreulicher Schärfe erhalten haben, daß es auf die Pracht des Gebäudes, wozu es dereinst gehört hat, schließen läßt. Ein besonderer Abschnitt ist der heiligen Kreuzkirche gewidmet, als einem der schönsten gothischen Gebäude Schlesiens, das auch zum Glück im Laufe der Jahrhunderte am Wenigsten Umbildungen erfahren hat. Sie zeichnet sich außer ihrer geschmackvollen, leichtaufstrebenden Form noch durch den, im Auslande, wie es scheint, fast unbekannten Umstand aus, daß sie eine Krypta, die Bartholomäuskirche, besitzt, welche P u t t r i c h irrigerweise der hiesigen Domkirche zu St. Johann, unter der nur Katakomben befindlich, zulegt. Die ganze Abhandlung empfiehlt sich durch stete Berücksichtigung der beiden hier zur vollen Geltung gebrachten wissenschaftlichen Momente, einmal des reinhistorischen, wo die Arbeiten der namhaften Forscher, wie Klose, Stengel u. A. die erforderliche Stütze geben, und dann des besonderen technischen, wo sich die sorgfältige Beachtung der Schriften von K u g l e r, M e r t e n s, L ü b k e, O t t e, S p r i n g e r, H e i d e l o f f, R e i c h e n s p e r g e r u. A. in ihrer Anwendung auf die lokale Aufgabe erfreulich kundgeben. An solchen Arbeiten, die das Spezielle mit den Resultaten allgemeiner wissenschaftlicher Bildung vergleichen und kritisch beleuchten, ist die Literatur nicht reich, und wird daher durch sie mehr, als die nur auf das Frappante gerichtete Neugier eingesteht, gefördert; daß es übrigens Noth thut, die junge Generation, die an den köstlichsten Ueberresten der Vergangenheit meist gedankenlos vorüberläuft, zur Anschauung derselben hinzuleiten, bedarf keiner Beweise. — rt —

Sanssouci in seinen Architekturen unter der Regierung Sr. M. Friedrich Wilhelm IV. Auf Allerhöchsten Befehl herausgegeben von L. H e s s e. 1. Lief. Berlin und Potsdam. Verlag von F. Riegel. 1854. Die 6 großen Blätter der ersten Lieferung dieses Prachtwerkes, die von einem kurzen erläuternden Text begleitet sind, führen in glänzender Weise uns in die durch die Sorgfalt des jetzt regierenden Königs reizvoll geschmückten Anlagen von Sanssouci. Diese Gesammtconception, in ihrem innigen Anschluß einerseits an die liebliche Naturumgebung, andrerseits an die schon vorhandenen Bauwerke, gewährt in der That einen so harmonischen, so hochpoetischen Eindruck, daß man sich in ein Zauberreich versetzt wähnt. Taf. I. und II., zu einem einzigen Blatte vereint, gewähren einen Situationsplan, auf welchem die seit 1840 aufgeführten und noch projektirten Gebäude durch rothe Farbe hervorgehoben sind. Es ist erstaunlich, selbst dem Umfange nach, was da entstanden ist. Die Hauptpunkte bilden einstweilen: die Friedenskirche mit ihren Umgebungen, die uns gleichsam an der Schwelle mit der Anmuth ihrer stillen Einfachheit wie mit einem Friedensgruße empfängt; die Weinberge mit dem Thor und dem Winzerhäuschen, eine bis jetzt noch vereinzelte Schöpfung; das ausgedehnte Orangeriehaus mit seinen schönen Terrassenanlagen, und endlich die zu einem großartigen System erweiterten und

abgerundeten Fontainen und Wasserwerke. Wir erhalten hier auf dem Papier einen Blick über die geniale Conception des Ganzen, welches erst durch Anlage des neuen Fahrweges sammt seinen Viadukten, die auf stolzen Bogenspannungen zum Schlosse führen sollen, seinen Abschluß bekommen wird. Das dritte Blatt gibt eine geometrische Ansicht des Weinberges sammt dem Winzerhäuschen, Durchschnitt und Grundrisse der Terrassen, Details der Veranda ꝛc., eine Anlage, die voll hohen malerischen Reizes ist. Auf dem vierten, bei W. Lacillot in Thondruck sauber und effektvoll ausgeführten Blatte zeigt sich uns von andrer Seite das Winzerhäuschen, und über die Terrassenstufen des Weinberges hinweg schweift der Blick auf das prächtige Triumphthor, über die weithingestreckten Gebäude Potsdams, aus denen die Kuppel der Nikolaikirche imponirend mit ihren herrlichen Umrissen aufragt. Das fünfte Blatt enthält südliche Ansicht, Grundrisse und Details vom Winzerhäuschen, und das sechste endlich bringt, bei Winkelmann und Söhne lithographirt, die Abbildung einer kolossalen, in Zinkguß ausgeführten, reich verzierten Vase, aus dem Garten von Sanssouci. Nach diesen Proben sehen wir mit Vergnügen den weiteren Lieferungen eines Werkes entgegen, das durch seinen Gegenstand nicht minder als durch die Darstellungsweise das lebendigste Interesse erregt. W. L.

Auserlesene Verzierungen als Vorlegeblätter für Zeichnen- und Modellirschulen, sowie zur Bildung des Geschmacks. Herausgegeben von M. von Mauch. 1. Lief. in 10 Bl. mit erläuterndem Text. Berlin und Potsdam. Verlag von F. Riegel. 1855. Der verdiente Herausgeber dieser neuen Sammlung, welche auf Veranlassung der Königl. Würtembergischen Centralstelle für Gewerbe und Handel veröffentlicht wird, spricht im Vorwort sich über die beim Ornamentzeichnen zu befolgende Methode aus und gibt dabei sehr beachtenswerthe Winke. Der Unterricht in dieser Gattung des Zeichnens wird durch seine Vorlegeblätter wesentlich gewinnen, nicht bloß indem er lauter trefflich ausgewählte, schöne Beispiele vor Augen bringt, sondern auch indem er für die technische Behandlungsweise brauchbare Fingerzeige gibt. Der große Maßstab der Blätter, die fast immer die natürliche Größe haben, die kräftige, sichre und elegante Zeichnung unterstützen aufs Beste die Absicht des Herausgebers. Ein wesentlicher Vorzug besteht aber noch besonders darin, daß er, um das für Architekten so nothwendige Modelliren nach den Rissen zu erleichtern, bei den einzelnen Gliedern die Profile mitbeifügt, so daß danach die Form plastisch modellirt werden kann. Die Auswahl erstreckt sich in dem vorliegenden Hefte vorwiegend auf antike Gegenstände, doch bringt eine Tafel auch ein spätgothisches elegant behandeltes Ornament von der Kirche zu Mühlhausen. Im weiteren Verlauf der Sammlung wird ein weiteres Berücksichtigen guter, schön durchgebildeter Werke mittelalterlicher Kunst gewiß wünschenswerth sein und von der Umsicht des Verfassers ohne Zweifel nicht verschmäht werden. W. L.

Rudolph Weigels Kunstlager-Katalog. 26. Abth. ⅓ Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel. 1855. — Diese Abth. ist dem Andenken des höchstsel. Königs Friedrich August II. von Sachsen gewidmet, „welcher dem Kataloge seit dessen Entstehen, vor XXII. Jahren, seine Aufmerksamkeit zugewendet und der Sache, der er dient, Förderung angedeihen ließ.“ Unter den der Kunstliteratur angehörigen und illustrirten Büchern ist man sicher, bei Weigel stets eine Auswahl alter und seltener Schriften zu finden; so auch diesmal, wo namentlich auch wieder viele Herbarien und Gartenbücher vorhanden sind. Besonders zahlreich sind auch neuere theoretische Werke über die Photographie in deutscher, französischer und englischer Sprache, und es würde dies schon einen starken Beweis von der Ausbreitung und Anwendung dieser Fertigkeit geben, wenn es nicht noch ein schlagenderes Zeugniß wäre, daß wir in der Abth. „Kupferstich und Holzschnittwissenschaft“ auf eine Menge photographischer Editionen von Galerien und Meistern träfen, eine Anwendung der Lichtbildnerei, welche allerdings ebenso zweckentsprechend als für Viele hochwillkommen sein muß, und welche nicht mit der Kunst rivalisiren, sondern ihr dienen will. Da finden wir die Münchner Kupferstichsammlung durch A. Löcherer, das Werk Dürer's nach einer Privatsammlung von Bisson Frères, Mark Anton durch Benj. Delessert, Rembrandt durch Charles Blanc reproduzirt u. s. w. — Ein besonderes Augenmerk hat der Verf. stets auf die Todtentänze gerichtet gehabt, denen er eine besondere Rubrik einzuräumen pflegt. Diesmal führt er ein Exemplar des Holbeinischen Todtentanzes an in jener seltenen Ausgabe von 1562, welche 5 Holzschnitte mehr enthält als alle andern. Zwei davon werden in einer Copie mitgetheilt. — Unter den Kupferstichen ziehen folgende seltene die Aufmerksamkeit auf sich: Vom Meister W: „Petrus in ganzer Figur mit architektonischer Umgebung.“ Bartsch VI. p. 57. 60 Thlr. Ebenso S. Bartholemäus. Von A. Dürer: „Die Madonna bei der Thüre.“ B. 45. 36 Thlr. Dem M. Zündt zugeschrieben: „Francis Drake in ganzer Figur am Hafenplatz stehend, wo ein Schiff befrachtet wird.“ Nach Weigels Urtheil mit so viel Geist und Freiheit ausgeführt, daß man eine Radirung von A. Simmer vor sich zu haben wähnt. 30 Thlr. Von G. Edelinck: „Magdalena, den Eitelkeiten der Welt entsagend“, in seltener Abdrucksgattung. 50 Thlr. — Unter den Holzschnitten: Von A. Dürer: „Kain erschlägt Abel.“ B. 1. Eins der seltesten Blätter des Meisters. 20 Thlr. Von Hans Mielich (Muelich): „Die Belagerung von Ingolstadt zur Zeit des Schmalkaldischen Bundes im J. 1549.“ 16 Bl. in gr. Fol. Fast unbekannt und unbeschrieben. 50 Thlr. Von Hieronymus Bosch: „Die Versuchung des h. Antonius.“ 30 Thlr. Von J. Lievens: „Brustbild eines Mannes mit großem Bart.“ B. 60. Im ersten Heft des Weigelschen Holzschnittwerks im Facsimile mitgetheilt. 30 Thlr. „Brustbild eines magern ältlichen Mannes, ein Naturstudium. 60 Thlr.

Beschreibendes Verzeichniß der ersten Abtheilung der werthvollen Portrait-Sammlung des Hrn. W. E. Drugulin. — Der Verf. beschreibt eine Sammlung von 1524 Portraits aus dem 16—19. Jahrh., zum Theil sehr seltene und wichtige Blätter, und wie er im Vorwort versichert: in guten Abdrücken. Eine zweite Abtheilung, die von Nr. 1525—2998 reicht und nach den Fächern der Dargestellten geordnet ist, umfaßt eine Portraitklasse, bei der mehr Rücksicht darauf genommen worden, eine authentische Darstellung zu haben, als einen Stich, der sich als Kunstwerk auszeichnete. Schon im vorigen Jahre gab Hr. D. das erste Heft eines deutschen Portraitkatalogs heraus, in der Absicht, Sammlern durch ein möglichst vollständiges Verzeichniß des Vorhandenen das planmäßige Verfahren beim Sammeln zu erleichtern. Die erste Abth. des vorliegenden Katalogs ist durch die verschiedenen Jahrhunderte hindurch nach den Schulen der Stecher geordnet. Kein Name von Klang fehlt. Die Versteigerung dieser Sammlung beginnt am 21 Mai, Vormittags 9 Uhr, in Leipzig, Poststraße 16, durch den Universitäts-Proklamator H. Hartung, von dem auch das Verzeichniß zu beziehen ist. Auftragnehmer sind allerorten bestellt.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Innere Ansicht des Mausoleums zu Charlottenburg. Nach einer Aquarellzeichnung von C. Graeb in Farbendruck herausgegeben von W. Lacillat. Preis 4 Thlr. Die vervielfältigenden Künste haben in unsern Tagen einen früher nie geahnten Höhenpunkt erreicht. Im Bunde mit den Resultaten der Wissenschaft, haben künstlerische Kräfte von anzuerkennender Bedeutung sich diesem Gebiete zugewandt, um recht im Geiste moderner Anschauung den Genuß und Besitz der Kunstschöpfungen auch der Allgemeinheit, der großen Masse zu vermitteln. In diesem Knotenpunkt, in dem Bestreben, die Wohlthaten der Bildung Allen möglichst gleichmäßig zugänglich zu machen, vereinigt sich die vielverzweigte rastlose Thätigkeit unserer Zeit; aus diesem Punkte fließen alle ihre großen und kleinen Erzeugnisse, von den Eisenbahnen, den elektrischen Telegraphen, dem Glaspalaste zu Sydenham bis zu den Groschen- und Pfennigausgaben der Klassiker, bis zum winzigsten Holzschnitt, der die wissenschaftlichen, die belletristischen Journale, die Wochenschriften, die Volksbücher, ja die Kinderfibeln schmückt. Wer einst die dankbare Arbeit einer Geschichte der vervielfältigenden Künste in unsern Tagen übernimmt, der wird die rapiden Fortschritte auf diesem Gebiet an den großartigen Entwicklungsgang des gesammten Lebens anknüpfen, und er wird eine unwiderstehliche Waffe gegen die Verächter der Gegenwart, die einseitigen Lobredner vergangener Zeiten haben. — Wie wenige Kunstfreunde mögen im Stande sein, ein Originalgemälde von Graeb zu erwerben! Und selbst wenn die Anzahl Solcher nicht so gering wäre, für wie wenig Wünsche würde sich die Thätigkeit selbst des fleißigsten Künstlers als ausreichend bewähren! Nun kommt aber der Lithograph mit der wundervollen Erfindung des Farbendrucks, und was die Hand eines einzigen Künstlers nicht leisten könnte, das schaffen einige zwanzig sorgfältig bereitete Steinplatten: sie multipliciren das eine Werk des Malers ins Hundert-, ja Tausendfache. Für mäßigen Preis kann jeder Kunstfreund zum Besitz eines trefflichen Originalwerkes von Graeb gelangen. Oder ist ein Blatt wie dieses nicht ein genaues Facsimile des Originals? Giebt es nicht alle Feinheiten Graeb's, den bewundernswürdigen Takt in der Behandlung des verschiedenen baulichen Materials, die edle Einfachheit der Wirkung, die glückliche Harmonie im Wechsel der Töne, der Lichter und Schatten mit täuschender Treue wieder? Selbst das Fehlen der Unterschrift, die den Lithographen nennen wird, bestärkt auf unserem Exemplar die angenehme Illusion. Wir brauchen hiernach kaum noch Etwas hinzuzusetzen. Dennoch können wir den Blick von dem schönen Blatte nicht losreißen, ohne zu bemerken, daß dies durch die gediegene Meisterschaft lithographischer Technik in vollendeter Weise wiedergegebene Architekturbild eins der anziehendsten Werke Graeb's genannt werden muß. Während man beim detaillirten Eindringen in die Einzelheiten auf jeder Stelle entzückt wird von dem feinen Formenverständniß dieses Künstlers, worin nach unsrer Ansicht unter allen Architekturmalern der Gegenwart ihn Keiner übertrifft, Wenige erreichen, ist bei der Betrachtung des Ganzen die hohe Ruhe und Harmonie der Gesammthaltung nicht minder wohlthuend. Die beiden edlen Marmorwerke Rauch's, und an ihrer Seite die schönen Kandelaber sind bis in's Kleinste der Draperie und der Ornamentik mit

bewunderungswürdiger Feinheit dargestellt. Ein mild gedämpftes Licht erfüllt den Raum, und spielt über die Marmorplatten des Fußbodens und der Wände. Im Hintergrunde rechts öffnet sich auf Säulen von schwarzem Marmor die Vorhalle, deren bläulich gebrochenes Licht, bis in den Vorgrund seine duftigen Reflexe ausstreuend, die feierliche Stimmung erhöht und mit der Beleuchtung des Hauptraumes einen ergreifenden Kontrast bildet. Alles dies ist im Farbendruck untadelhaft wiedergegeben bis auf die ineinanderspielenden Mischtöne der Marmorwände, die feine Bemalung der oberen Theile, die glänzenden Lichter auf den dunklen Säulenschäften, die zarten Streiflichter, welche über die beiden Marmorstatuen gleiten. Gewiß gehörte eben so viel Sorgfalt und Aufmerksamkeit, eben so viel hingebendes Zusammenwirken aller dabei betheiligten Kräfte als künstlerisches Verständniß dazu, die mannigfaltigen und verwickelten Schwierigkeiten dieser Aufgabe so glänzend zu überwinden. Wir kennen im Bereiche architektonischer Lithographie keine Anstalt, die der unsres vielfach bewährten Loeillot darin den Rang streitig macht. Das Blatt ist 11⅜ Zoll hoch bei 17½ Zoll Breite. W. L.

Das scheiternde Schiff der Fischer. Gem. von R. Jordan. In Mezzotinto gest. von P. Habelmann. Für die Mitglieder des Vereins der Kunstfreunde für Preußen in Berlin. Qu. Fol. 5 Thlr. — Leipzig, R. Weigel. — Auf der Mole vor dem wildbewegten Meere, mit dem das scheiternde Schiff kämpft, steht eine jammernde Gruppe von Frauen, Kindern und Greisen, der zum Himmel flehende Pfarrer mitten unter ihnen. Jordan hat diesen furchtbaren Moment mit großer Wahrheit geschildert und Habelmann denselben sehr treu und lobenswerth in den Stich übertragen.

Graf York von Wartenberg. Kleist von Nollendorf. Graf Bülow von Dennewitz. Portraits. Gem. u. lith. v. Loeillot de Mars. Fol. Tondruck. à 1 Thlr. — Berlin, Sachse u. Comp.

Kaiser Nikolaus I. im Schlitten. Gez. u. lith. von C. Steffeck. Qu. Fol. Tondruck. 3 Thlr. — Ebend.

Das Schlachtfeld von Marathon. Gem. v. Karl Rottmann. Galvanogr. v. L. Schöninger u. F. Würthle. Münchener Kunstvereins-Blatt für 1854. Gr. Qu. Fol. 6 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

II. Größere Werke.

Die wichtigsten Bildwerke am Sebaldusgrabe in Nürnberg von Peter Vischer. 2. Abth. Nr. 2—4. Gr. 4. Geh. à 24 Sgr. — Nürnberg, J. L. Schrag.

Zeitung.

Vc. **Berlin.** Mittelalterlicher Kunstverein. Aprilsitzung. Hr. Guhl hielt einen Vortrag über die Kunstdenkmäler der Stadt Ravello, am Meerbusen von Amalfi gelegen. Er begann mit interessanten Mittheilungen über die Geschichte dieses jetzt verfallenen und verödeten, einst blühenden und reichen Ortes, der ehemals 36,000 Menschen in sich faßte und über hundert Kirchen zählte. Seine Gründung scheint in den Anfang des 11. Jahrhunderts zu fallen; denn schon aus dem J. 944 wird die Stiftung des Klosters der Trinità berichtet. Ursprünglich hieß der Ort Tharus, welche Bezeichnung sich noch im Namen der Kirche S. Giovanni del Toara erhalten hat. Die steigende Bedeutung der Stadt führte im Laufe des 11. Jahrh. zum Abfall von Amalfi, woher ihr die Benennung Rebellum, die Hr. Guhl noch in Urkunden aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts gefunden, entstanden sein soll. Robert Guiscard, der durch Unterstützung der Stadt sich Amalfi's bemächtigt hatte, bewirkte aus Dankbarkeit von Papst Victor III. ihre Erhebung zu einem Bisthum, welches nur das beschränkte Gebiet der Stadt umfaßte und vom päpstlichen Stuhl unmittelbar abhing. Mit dieser Erhebung hängt die Erbauung der Kathedrale zusammen. Die höchste Blüthe der Stadt fällt in die zweite Hälfte des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts. Vom J. 1179 datirt die schöne Bronzethür der Kathedrale. Auch unter den Hohenstaufen, besonders unter Friedrich II., erfreute sich Ravello noch hoher Blüthe. In diese Epoche setzt Hr. G. den interessanten dortigen Klosterhof mit seinen auf arabische Einflüsse hinweisenden Säulenreihen. Das Datum 1272 trägt die schöne Marmorkanzel des Doms. Im 14. Jahrh. diente die Stadt den Königen Karl II. und Robert als Sommeraufenthalt, von wo aus sie ihre Jagden unternahmen. Mehrere stattliche Paläste gehören jener Zeit an. Um die Mitte des 15. Jahrh. brach mit dem Fall von Konstantinopel und dem dadurch herbeigeführten Sinken des Handels auch der Verfall für Ravello an. Noch einmal kam ein kurzer Aufschwung gegen Ende des 16. Jahrh.; dann aber schwand es immer mehr hin, verlor den Bischofsitz und sank bis auf 1000 Einwohner herab.

Hr. Guhl erläuterte außerdem seine Bemerkungen über die dort erhaltenen Kunstwerke mit einer Anzahl von Zeichnungen und Skizzen, die den Wunsch rege machten, daß diese anziehenden Mittheilungen über die Geschichte und die Denkmäler Ravello's in ausführlicher Weise veröffentlicht werden mögen.

Hr. Dieckhoff sprach sodann über die Kirche zu Königsberg in der Neumark, deren Geschichte und Beschaffenheit er unter Vorlage von Zeichnungen erläuterte. Höchst interessant war die von ihm mitgebrachte, etwa 12 Fuß lange Bauzeichnung zu dem neuen Thurme der Kirche, dessen Ausführung ihm übertragen ist, und den er bis in die Spitze des Helmes ganz aus solider Ziegelconstruktion zu errichten gedenkt.

Hr. Waagen legte eine Photographie nach der von Bolte ausgeführten Zeichnung des bekannten Greifswalder Teppichs vor, über den das deutsche Kunstblatt im vorigen Jahrgange S. 231 berichtet hat, und der ohne Zweifel nach einem Cranach'schen Karton gearbeitet ist. Sodann zeigte er eine Anzahl interessanter Abgüsse von Siegeln und anderen mittelalterlichen Kunstwerken vor und theilte folgende Schriften mit: 1) Revue universelle des arts publiée par Paul Lacroix. 1. Année, No. 1. Paris et Bruxelles. 2) Notice des tableaux du musée imperial du Louvre par Fr. Villot. 2. partie, école allemande, flamande et hollandaise. Paris 1853. 3) La renaissance des arts à la cour de France etc. par le Comte de Laborde. Additions au tome premier: Peinture. Paris 1855.

Endlich legte Hr. Weyde Probeblätter seiner in Verbindung mit dem Lithographen Haun demnächst herauszugebenden „Malerischen Ansichten der römischen Bauten zu Pola in Istrien" vor, auf welche interessante Gabe wir zur Zeit zurückkommen werden.

* **Wien,** Ende April. Die Restauration und der gothische Altar in der Barbarakapelle des Stephansdomes. Am 21. d. M. wurde in der Barbarakapelle der Schnitzaltar aufgestellt, welcher zur Erinnerung an die Rettung des Kaisers von einer Frauen-Gesellschaft in Wien gestiftet wurde. Zugleich wurde eine Restauration dieser Kapelle veranstaltet, um den Altar, den ersten und einzigen gothischen Altar im Stephansdome würdig zu placiren. Eine neue Restauration war nothwendig, trotzdem, daß erst vor wenigen Jahren gerade diese Kapelle restaurirt wurde. Bei dieser Gelegenheit zeigte es sich, welche Fortschritte die Kunstbildung in Wien gemacht hat. Bei der älteren Restauration, die, wie ich nicht zu irren glaube, von Baubeamten geleitet wurde, hatte man nichts wichtigeres zu thun, als die Kapelle mit einem schweren grauschwarzen Tone zu überziehen; bei der jüngst vorgenommenen Restauration war die Hauptaufgabe auf Wegräumung dieses Farbenüberzuges gerichtet. Dadurch war es wieder möglich, die Architektur dieser Kapelle (sie liegt an der Ostseite des unausgebauten Thurmes) in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder hervortreten zu lassen. Diese Kapelle gehört zwar schon der späteren Gothik an, die insbesondere an den Gewölben im Innern, den Fialen und dem Maßwerke an den äußeren Theilen der Kapelle sichtbar wird, nichtsdestoweniger ist trotz den etwas überreichen Ornamenten soviel Geschmack in der Anlage, soviel Geschick in der Ausführung wahrnehmbar, daß diese Kapelle zu den schönsten der Stephanskirche gerechnet werden kann, sicher von keiner übertroffen wird. Es ist wahrlich wohlthuend, wenn man, voll der Eindrücke, welche die tiefgraue Farbe des alten Domes macht, in die Kapelle tritt, und die alte Kunst sich in ihrem alten Schmucke wieder, wie eine neu erstandene, in leuchtendem Steingewande zeigt. — In diese Barbarakapelle nun wurde der neue gothische Altar aufgestellt. Er ist (25' hoch) entworfen von den Architekten Stache und Ferstel, und in Eichenholz ausgeführt von dem Ornamentenbildhauer Schönthaler. Der Grundgedanke, welcher dem gothischen Altare zu Grunde liegt, ist auf derselben Basis, wie die gothischen Flügelaltäre späterer Zeit. Die drei Altarbilder — die h. Marie, der h. Franz und der h. Joseph, auf Goldgrund in Oel von den Malern Blaas und C. Geiger gemalt, sind in fester Umrahmung (bewegliche Flügel sind nicht mehr vorhanden); diese Gemälde bekrönt ein reiches vorspringendes Gesimse, über welches sich ein reiches, hoch aufstrebendes Ornament erhebt, das mit gothischen Blumen schließt, in der Mitte über jedem der Gemälde eine Statue in sich schließt, und zwar der Erzengel Michael über dem Hauptbilde und die Erzengel Rafael und Gabriel über den Seitenbildern. In den Nischen der Ornamente neben den Gemälden sind die Statuetten der Landespatrone aufgestellt, die hh. Leopold und Severin. An der Predella sind vier Statuetten der Apostel angebracht. Sämmtliche Statuetten, aus Birnbaumholz geschnitzt, sind von dem in Wien lebenden Bildhauer Joseph Gasser aus Tirol, und zwar nicht bloß ihrer Komposition, sondern auch ihrer virtuosen technischen Ausführung nach. Man sieht es diesen Statuetten an, daß sich in Tirol noch die Technik des Holzschneidens aus der alten guten Zeit her erhalten hat, wo die Alpengebirge von der schwäbischen Jura bis zu den Ausläufern der Alpen in Ungarn voll von kunstgeübten Holzschnitzern waren. — Wenn irgend eine Stylrichtung, so ist es die der Gothik, welche Uebung und Tradition braucht. Wo, wie in Wien, beides nicht vorhanden war, wo beides erst durch neue, an Altes sich anlehnende Thätigkeit wieder geschaffen werden muß, wo sich Künstler und Handwerker geistig und in der Technik wieder hineinleben müssen, da ist nicht zu erwarten, daß das erste Werk ein schon vollendetes, tadelloses sei. Das ist

auch der Altar nicht. Größere Ruhe in der Conception, tieferer Ernst, leuchtendere Farbe im Kolorite, Herstellung einer Harmonie zwischen den unbemalten Statuetten und den mit Gold und einem Farbentone überzogenen Schnitzwerken wäre zu wünschen; — nichtsdestoweniger müssen wir uns freuen, daß das erste Werk ein so gelungenes geworden, wie es unter den gegebenen Umständen nur immer zu erwarten ist. Nicht mit einem Schlage fällt der Baum, nicht mit Einem Werke wird die Gothik restaurirt. Da brauche es Zeit, Erfahrung, Aufmunterung — möchte dieses unseren Künstlern zu Theil werden; es liegt eine Kraft in denselben, die nur geleitet und benutzt zu werden braucht, um eines schönen Erfolges sicher zu sein. Am meisten sind wir noch in der Glasmalerei zurück; für diesen Zweig ist aber auch bis jetzt sehr wenig geschehen. — Noch fehlen im Inneren der Kapelle zwölf plastische Gestalten, für die der alte Architekt Raum gegeben hat, noch ist nothwendig, daß die sogenannte „Dienstboten-Mutter Gottes", die in der Kapelle steht, ihres barocken und dazu noch höchst unbedeutenden Baldachines befreit ward. Es sind Aussichten vorhanden, daß beides in nächster Zeit geschehen wird.

Ht. **Nürnberg.** Unsere Stadt steht wiederum im Begriff, die letzten Spuren eines der ältesten architektonischen Denkmäler zu verlieren, nämlich die Reste des einst so bedeutenden Barfüßerklosters, soweit sie in dem ehemal. Bestelmeyerischen Hause noch vorhanden, welches nach dem Tode seines letzten Besitzers von neuem einer gänzlichen Umgestaltung unterliegt. Die Geschichte dieses Klosters ist in kurzen Zügen folgende.

Conrad Waldstromer, aus einem der ältesten patrizischen Geschlechter, soll mit Zuthun der in Nürnberg eine so fabelhafte Rolle spielenden Grafen von Nassau vom J. 1206—18 das Barfüßerkloster zum Theil auf eigenem Grund und Boden gestiftet haben. Durch das ganze 13. Jahrhundert hindurch nahm dasselbe, unter Begünstigung der deutschen Kaiser, der Burggrafen und einzelner angesehener Bürger der Stadt, bedeutend an Besitz und Ansehen zu, so daß es über die Gränzen seiner Ordensverfassung hinausging und aus dem 14. Jahrhundert verschiedene Reformationen erwähnt werden. Im J. 1446 wurden, mit Bewilligung des Papstes Eugen und Zuthun des Bischofs Anton von Bamberg, dem Kloster alle zeitlichen Güter abgenommen. Im J. 1525, nach Einführung der Reformation in Nürnberg, wurde dasselbe geschlossen, indem man den Mönchen freistellte, daraus fortzuziehen oder im Kloster bis zum Tode zu verbleiben. Der letzte Mönch, Peter Pfingststetter, starb darin 1562 und wurde noch im Chore der Kirche begraben. Derselbe hatte jedoch bei seinen Lebzeiten dafür gesorgt, Alles, was noch von Werth und Interesse sich im Kloster befand, namentlich auch alle Urkunden, heimlicherweise zu den Barfüßern in Bamberg zu schaffen. Ein Jahr nach dem Tode des letzten Bewohners wurde die Kirche wieder eröffnet und Gottesdienst darin gehalten. Aber bereits in den Jahren von 1557—60 waren nach einander die Findelanstalten für Mädchen und Knaben in einen Theil dieses Klosters verlegt worden, woselbst sie auch noch heute sich befinden. 1670 wurde in einem anderen Theile ein Zuchthaus eingerichtet und im folgenden Jahre daneben eine Spinn-Anstalt für liederliche Frauenzimmer, welche beide jedoch noch im selben Jahre abbrannten. Schon 1673 war ein neues Zuchthaus auf dem Platze des alten mit Hinzunahme der Gärten und Kreuzgänge des Klosters wiederhergestellt. Gegenwärtig nehmen das alte Areal des Klosters, das Gesellschaftsmuseum, das genannte vormalige Bestelmeyerische Haus und die Findelgebäude ein, welche letztere im J. 1821 von Grund aus umgebaut wurden. — Vom alten Kloster war an Gebäuden nur noch das Gerippe der gothischen Kirche übrig, welches man nach dem Brande von 1671 ganz mit Stuckatur im Style dieser Zeit im Innern überklebt hatte, so daß auch jetzt nur noch die Rippen und Gurten am Gewölbe durchblicken, welche jedoch einen sehr schönen Bau aus der besten Zeit errathen lassen. Die hohen Fenster sind unterhalb ihres spitzbogigen Schlusses mit Quermauern durchzogen, so daß aus jedem zwei entstanden sind: ein unteres größeres, das im Style des beginnenden Zopfes überwölbt ist und darüber jedesmal ein horizontalliegendes Oval. Doch haben die Fenster größten Theils noch die alten Butzenscheiben. Auch das Mauerwerk steckt noch unversehrt unter dem Ueberzuge. Gegenwärtig sind Schiff und Chor der Kirche in zwei Stockwerke abgetheilt und haben als Magazin gedient, sollen jetzt aber, wie es heißt, in einen Concert- und Tanzsaal verwandelt werden. — C. M. Roth führt in seiner „ausführlichen Beschreibung aller Kirchen, Klöster, Kapellen u. s. w. in und vor Nürnberg" von 1766, eine Menge Grab- und Gedächtnißmäler auf, die sich ehemals im Kloster befunden haben sollen. Jetzt haben wir nur noch einen Grabstein aus dem 14. Jahrh. mit einer weiblichen Figur und dem v. Ebner'schen Wappen in einer Wand eingemauert gefunden. Einige Glasmalereien, die noch vorhanden gewesen, sind in die Hände von Antiquaren gewandert. Interessante Entdeckungen würden sich ohne Zweifel herausstellen, wenn man den Boden der Kirche untersuchte, da nachweislich viele und bedeutende Personen darin begraben liegen — wenn er nicht etwa schon früher umgewühlt worden. Wie wir ebenfalls hören, will der jetzige Besitzer dieser Bautheile, der sich sehr für die Geschichte derselben interessirt und in deren Veränderung nur der Nothwendigkeit nachgiebt, wirklich Nachgrabungen anstellen lassen. Wir werden bei etwaigen Ergebnissen nicht säumen, dieselben zu melden.

Kunstvereine.

Der Ausstellungskreis westlich der Elbe.

Hannover, die erste Stadt des obengenannten Kreises, hat seine diesjährige Ausstellung am 9. April geschlossen. Dieselbe hat ein sehr erfreuliches Resultat geliefert. Das gedruckte Verzeichniß mit den vier Nachträgen brachte 656 Nummern, von welchen 71 Nummern zu der Gesammtsumme von 10,502 Thlr. verkauft wurden. Unter diesen waren: die „Rückkehr des jungen Seemanns" von C. Hübner zu 800 Thlr., „deutsche Waldlandschaft" von Leu zu 600 Thlr., „Totila's Flucht" von Knille zu 500 Thlr., „Fjordlandschaft" von Steinike zu 500 Thlr., „Waldlandschaft" von Kotsch zu 450 Thlr., „Kaiser Otto I. Versöhnung" von Rögge zu 60 Frd'or., „Winterlandschaft" von Kalen zu 60 Frd'or., „Fjordlandschaft" von A. Becker zu 50 Frd'or. und Bilder von Cretius, Hilgers, Riedmann, Oesterley, Scheins, van Schendel, Fr. Voltz, Wagner-Deines u. m. A. Hiervon betragen die Ankäufe des Vereins 4600 Thlr. und die des Königlichen Hofes und der Privaten 5900 Thlr. — Durch das letzte Vereinsblatt, „die Betende" nach J. Schrader, gestochen von Jouanin, welches allgemeinen Beifall gefunden hat, sind dem Vereine wieder eine bedeutende Anzahl von Mitgliedern zugeführt, so daß die Zahl derselben in diesem Jahre von 2413 auf 2603 gestiegen ist.

Halberstadt, der zweite Ort im Kreise, hat Mitte April seine Ausstellung geöffnet, die bis Mitte Mai dauern wird. Der Katalog, den wir so eben empfangen, zählt 524 Nummern, ohne die gewiß noch zu erwartenden Nachträge. Se. Maj. der König hat aus seinem Privatbesitz mehrere vorzügliche Landschaften, so wie die „Gefangennehmung des Papstes Paschalis" von Lessing mit ausstellen zu lassen erlaubt. Auch der Carton zu Lessing's „Luther, der die Bannbulle verbrennt" ist vorhanden. Ferner finden wir verzeichnet den „Verkauf griechischer Sklavinnen" von E. Jacobs, ein Bild, das wir aus der Werkstatt des Urhebers als ein Meisterstück in der Carnation kennen. In der Landschaft sind die berühmtesten Namen gegenwärtig. Auch Schirmer in Carlsruhe zeigt, daß er über das Organisiren einer Schule das Produziren nicht vergißt. Von Wilhelm Sohn ist ein Christus ausgestellt. Historisches von K. Clasen, S. Diez, C. F. Reichert, H. Rustige und J. Wittkamp in Antwerpen. In der Skulptur findet man einen „neapolitanischen Fischerknaben" in Marmor von Steinhäuser in Rom, und in Gyps von E. Müller in München eine Statuette Spohr's, so wie die Büsten der vom König Max an seinen Hof berufenen Dichter. Von Kupferstichen ist das neueste Blatt von Fr. Knolle verzeichnet: Madonna nach Correggio, ein ausgezeichnetes Werk.

Briefwechsel.

An den Ausschuß des schwäbischen Sängerbundes: Haben Sie die Güte, uns ein Programm zu schicken, damit wir es für hiesige Künstler bei uns auslegen können. — C. C. in N. 6 geht nicht ohne 6 min. dazu. Den C. erbitten wir durch g. G. schleunig. — Albus: 2 + 20.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 20. **Donnerstag, den 17. Mai.** **1855.**

Einige Bemerkungen über Kunst und Kunstzustände in Pesth.

Welchen Theil der österreichischen Monarchie, mit einziger Ausnahme des lomb.-venetianischen Königreiches, man berühren mag, überall drängt sich die Beobachtung auf, daß, wie die Momente eines geistigeren wissenschaftlichen Lebens, so auch die der Künste erst im Aufkeimen begriffen sind und mit feindlichen Elementen aller Art zu kämpfen haben. Die geistige Indolenz der Massen, die vorwiegend materielle Richtung des Mittelstandes, die Genußsucht und der Hang nach Fremdem und Neuem unter den höheren Ständen lassen nur sehr langsam Wissenschaften und Künste selbständig heraustreten, und insbesondere letztere sind es, die mehr oder minder sich noch im Zustande geistiger Unmündigkeit befinden und daher auf die sittliche und intellektuelle Bildung des Volkes nicht mit der nachhaltigen Kraft wirken können, welche der frei gewordenen Kunst innewohnt.

Die großen, die mächtigsten Potenzen des gegenwärtigen Lebens, Staat und Kirche, sind es allein, welche es vermocht hätten, die Künste zu emancipiren. Sie hätten es vermocht, eine Künstlergeneration heranzuziehen, geistig hinlänglich begabt, um den Segen der bildenden Künste über das Land auszustreuen und die staatliche und kirchliche Gewalt mit jenem Glanze zu umgeben, den die Künste allein zu verleihen vermögen. In Ungarn, insbesondere in Pesth, nimmt man wahr, daß in den ersten Jahrzehnden dieses Jahrhundertes diese beiden wichtigen Faktoren des gegenwärtigen gesellschaftlichen Lebens ihre Aufgabe nach dieser Richtung hin nicht erfüllt haben. Wohin man immer blicken mag, überall zeigt sich, daß ein tieferes Verständniß der Aufgabe der Kunst nur in sehr wenigen Kreisen vorhanden ist, überall zeigt sich, daß gerade, was bildende Kunst anbelangt, von der Haupt- und Residenzstadt des östreichischen Kaiserstaates, von Wien aus, nicht jener fördernde Einfluß auf die Provinzen ausgegangen ist, wie ein um das geistige Wohl des Vaterlandes besorgter Patriot es gewünscht hätte. Nun hat aber Wien die Macht dieses Einflusses, und man kann denselben, nicht bloß was bildende Kunst, sondern auch was Musik und Theater betrifft, sich gar nicht groß genug denken. Alle Versuche, welche in einzelnen Kronländern vielleicht gemacht werden oder gemacht worden sind, werden nur in sehr kleinen Kreisen wirken und immer in Gefahr kommen, von den Einflüssen paralisirt zu werden, welche von dem Centralsitze der Regierung ausgehen. So lange in Wien nicht ein Umschlagen in der Kunstanschauung eintritt, so lange dort nicht im Guten ein großes Beispiel gegeben wird, so lange dort der Materialismus, die Genußsucht und eine übelverstandene Sparsamkeit im Staatshaushalte, was die Künste anbelangt, vorherrschen, so lange ist an eine Verbesserung der Kunstzustände in einzelnen Kronländern nicht zu denken. Es ist zwar mehr als einmal im Deutschen Kunstblatte angedeutet worden, daß im Vergleiche zu früheren Zeiten in den letzten Jahren Bedeutendes geschehen ist; das Wichtigste aber, worauf die Kronländer warten, ist eine Veränderung in den Baugesetzen, das Einführen des Künstlerthumes durch Acte der Gesetzgebung, die Emancipirung der Architektur aus den Händen der Büreaukratie. Was hätte sich aus den prachtvollen Schwesterstädten Pesth und Ofen an den Ufern der Donau machen lassen, wenn ein geläuteterer Geschmack vorhanden gewesen wäre, wenn man statt Baubeamte Künstler von Fach und Beruf zur Ausführung größerer architektonischer Aufgaben zugelassen hätte. Es giebt selten einen schöneren Punkt als den, welchen das kaiserliche Schloß in Ofen einnimmt. Auf einer Bergesanhöhe gelegen, übersieht man nach rückwärts die schönen rebenbepflanzten Hügel von Ofen, die vordere Fronte wendet sich den beiden Städten zu; diese liegen majestätisch ausgebreitet zu den Füßen des kaiserlichen Schlosses; zwischen Beiden die mächtige Donau, beladen mit Fahrzeugen aller Art. Eine großartige Brücke verbindet beide Städte. Weit nach Norden und nach Süden kann man vom Ofener Schlosse den Lauf der Donau verfolgen, nach Osten zu breitet sich die endlose Theisebene aus, der Blick schweift ungehindert bis in die fernsten Fernen.

Dieses Schloß ist in den jüngsten Tagen restaurirt worden. Welchen architektonischen Prachtbau hätte das siegreiche Oestreich an diesen wundervollen Punkt hinstellen können? und was ist daraus geworden! Würden sich nicht einzelne Thürmchen und barocke Pilaster mit antikisirenden Capitälen von dem sorgsamer forschenden Auge unterscheiden lassen, so würde man an den fast kahlen, weiß über-

tünchten, langen Mauern nicht erkennen, ob man ein Spital, eine Kaserne, eine Fabrik, ein Kloster oder ein großes Gebäude für Behörden vor sich habe. Würde nicht die ausgezeichnete geographische Oertlichkeit auf etwas ganz besonderes schließen lassen, kein Baukundiger würde die wohlbekannten Formen eines Palastes darin finden, wohl aber jene Züge von Regelmäßigkeit, welche die Zeichner in den Büreau's gewöhnlich mit den Gesetzen der architektonischen Symmetrie verwechseln. Die grünen Jalousieen und die ebenfalls bloß zur Dekoration angebrachten großen Holzthüren an der Reitschule neben der wirklichen Eingangsthür sind sicher ein Unicum in der Baugeschichte.

Auch die übrigen Gebäude aus diesem Jahrhundert, das Nationalmuseum, die größeren Gebäude am Quai u. s. f. haben dieselbe architektonische facies hippocratica. Die Theorien Palladios und Vignolas kehren überall in höchster Nüchternheit wieder. In Stein sind die Lehren verkörpert, welche an der Akademie Wiens, der Hochschule für Architekten Oestreichs, so lange gelehrt wurden. Vom Materialbau ist nirgend eine Rede, trotzdem, daß in der nächsten Nähe von Ofen ein herrliches Baumaterial sich vorfindet. Der weiße Marmor von Almas und Soskut, der rothe Marmor von Totis, der Sandstein von Sosklut, der Porphyr und Trachyt von Wyßegrad sind ein so vortreffliches Baumaterial, wie man es nur irgend wo vorfinden kann. Die meisten Treppen in Pesth sind von dem schönsten rothen Marmor, die Kettenbrücke von dem trefflichen Sosluter Sandstein, auch das handwerkliche Geschick, diese Materiale zu bearbeiten, ist in nicht geringem Grade vorhanden, aber an Verständniß, dieselben kunstvoll zu behandeln, fehlt es fast gänzlich. Wer die in der jüngsten Zeit aufgebauten Privathäuser Pesths betrachtet mit ihren überladenen geschmacklosen Ornamenten, dem nie fehlenden Verputze, der müßte glauben, es gäbe kein gutes Baumaterial in Pesth, oder man schäme sich, dasselbe zu gebrauchen.

In der nächsten Zeit werden ohne Zweifel zwei Dinge fördernd auf die Bauverhältnisse Pesths einwirken und zwar: die neugegründete deutsche Ober- und Unter-Realschule in Pesth, der wohl in der kürzesten Zeit eine ähnliche Anstalt in Ofen folgen wird, und der Bau der großen Synagoge durch den Wiener Architekten L. Förster.

Wer einen Begriff bekommen will von der Vernachlässigung Ungarns in früheren Zeiten, von der Gleichgültigkeit, mit der die herrschende Aristokratie Ungarns auf den Mittel- und Bürgerstand, der in Ungarn fast ganz deutsch ist, herabsah, der muß sich erinnern, daß in ganz Ungarn keine einzige auch nur mittelmäßig eingerichtete Realschule für die Bildung des Mittelstandes vorhanden war. In Pesth, einer Stadt, die mehr als achtzigtausend Einwohner zählt, und schon im Mittelalter eine „magna et ditissima theotonica villa“ genannt wurde, wurde erst jetzt eine deutsche Realschule errichtet und zwar unter lautem Widerspruche einer Partei, welche den Besitz von Ungarn für ein ausschließliches Besitzthum einer nicht eingebornen, sondern ebenfalls eingewanderten Race hält, wie es die der Schwaben und Juden in Ungarn ist. Durch diese Realschule wird die Pesther Jugend zum ersten Male einen gründlichen, geordneten Kunstunterricht erhalten, der nicht verfehlen kann, seine heilsamen Früchte für die Bauwelt zu bringen.

Der Bau der neuen Synagoge durch Professor L. Förster ist in so fern wichtig, als dieser Bau ein reiner Material-Bau und jeder Verputz vermieden wird. L. Förster, einer der verdientesten Architekten Oestreichs, hat sich in diesem Bau vorzugsweise zur Aufgabe gesetzt, das Material vollständig zu benutzen, und durch den Bau auf die Verbesserung der in Pesth so sehr darnieder liegenden Bauhandwerke hinzuwirken. Aus dem Boden steigen gegenwärtig schon die Marmorsockel empor, welche den ganzen Bau umgeben werden, und wenn die technische Ausführung mit gleicher Sorgfalt geleitet wird, wie bei diesen Theilen, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß dieser Bau fördernd und anregend wirken wird. Den Kunstformen dieses Gebäudes liegen arabische und byzantinische Motive zu Grunde. Im Innern wird als Säulen und zu Trägern des Gebälkes Eisen angewendet. Die Pesther jüdische Gemeinde läßt es in richtiger Würdigung des Einflusses, den ein religiöser Bau auf die Gemeinde ausübt, nicht an reichlicher Unterstützung fehlen. Ein ähnlicher Bau, jedoch mit beschränkteren Mitteln, wird auch von demselben Architekten in Wien ausgeführt. Im Laufe weniger Jahre werden beide Werke vollendet sein.

Einen noch größeren Einfluß auf die Hebung der Bauzustände hätte der Bau der katholischen Leopoldskirche für Pesth haben können; seiner ganzen Anlage nach aber kann dieser Bau nicht zu den glücklichen gezählt werden, und dies aus zwei Ursachen. Erstens ist dieser Bau viel zu groß in seiner räumlichen Anlage und die Mittel unzureichend, wenn es sich um eine vollkommen entsprechende Ausschmückung handelt, und Zweitens ist der Baustyl ein im Voraus schon unglücklich gewählter. Es lohnt sich der Mühe, beide Punkte genauer zu betrachten, für den Baustyl der Leopoldskirche, die jetzt im Rohbau wenige Klafter über den Boden erhoben ist, ist der Graner Dombau maßgebend gewesen. Der Graner Dom gehört ohne Zweifel zu den unstattlichsten Kolossalbauten der Neuzeit. Verfehlt in seinen Verhältnissen, ungenügend in seiner inneren Ausschmückung, ist er ein Kuppelbau im Geschmacke der spätesten geschmacklosesten Renaissanceperiode, angelegt ohne alle Ahnung jener Reform auf dem Gebiete der Architektur, die in Deutschland seit Schinkel angebahnt wurde, ohne alle Ahnung von der Aufgabe, die ein Kirchenbau in unseren Tagen zu lösen hat.

Wie die Erlauerkirche, so wird auch die Leopoldskirche in Pesth in demselben Style aufgeführt werden, den alle denkenden und strebenden Künstler unserer Tage über Bord geworfen haben. Ein anderes Hinderniß für eine entsprechende Ausführung ist seine Größe. Man richtet sich in Oestreich häufig mehr nach der Bevölkerung, als nach den Mitteln, welche zu Gebote stehen. Für die Pesther Kirche zum h. Leopold stehen 600,000 fl. C.-M. zur Verfügung. Mit diesen Mitteln hätte man (wenn man überlegt, was die Altlerchenfelder Kirche in Wien, die Aukirche in München kosten) einen kleineren Bau ganz genügend durchführen können. Aber es scheint fast, als ob man auf letzteres lieber verzichtet, um nur ein nach Außen zu Prunkvolles, ein vollständig mit Menschen gefülltes, künstlerisch ungenügend ausgeführtes Gebäude zu erhalten. In einer Stadt, wo es mehr als Eine Kirche giebt, und bei einer Kirche, wo mehr als Ein Geistlicher zum Lesen der Messe vorhanden ist, sollte man nicht bloß im Interesse der Kunst, sondern auch im wohlverstandenen Interesse der Kirche auf die Kunst mehr Gewicht legen, als auf die Größe der Räumlichkeit.

Die Baukunst in Pesth hat noch eine schöne Zukunft vor sich. Pesth wird in der kürzesten Zeit eine der hervorragendsten Rollen in der Handels- und Verkehrwelt des östr. Kaiserstaates spielen. Die Kräftigung des Bürgerstandes, die erhöhte Intelligenz desselben lassen erwarten, daß er auch sorgen wird, daß die Bauten kunstvoller ausgeführt werden. Noch fehlen Pesth eine Menge neuer Anstalten. Das große deutsche Theater ist gegenwärtig noch aus Holz gebaut, längs dem Quai ist ein gewaltiger Raum für Neubauten bestimmt, eine Reihe wichtiger Bauprojekte wird, wenn nicht die Entwicklung der inneren Zustände durch den Krieg unterbrochen wird, an das Tageslicht treten; an Baumaterial, an Geld und Baulust fehlt es in Pesth sicher nicht — unter diesen Umständen müssen wir wünschen, daß auch der Kunst ihr Recht, ihre Stellung und ihre Aufgabe gewahrt werde, und daß die Regierung darin mit einem großen Beispiele vorangehe.

Noch will ich zum Schlusse dieses Berichtes zweier Dinge er-

wähnen, die für die Kunst in Pesth von einer gewissen Bedeutung sind, den Pesther Kunstverein und die von dem Architekten Ybl in Föth in der nächsten Nähe von Pesth, im Auftrage des Grafen Károlyi, ausgeführten katholischen Kirche.

Föth ist eine der vielen Besitzungen des Grafen St. Károlyi, eines der reichsten Grundbesitzers Ungarns und Präsident des Stephansvereines in Wien, der die Förderung katholischer Interessen von national-magyarischem Standpunkte beabsichtigt. Die Kirche sollte ursprünglich eine bloße Gruftkirche sein, bestimmt für die Monumente, welche Graf Károlyi bei dem Bildhauer Tenerani in Rom für seine Frauen (seine erste Frau war eine Gräfin Dulon, seine zweite eine Gräfin Esterházy) und seine Tochter Elisabeth bestellt hatte. Während dem Bauen der Gruft wuchs die Lust am Bauen, und aus einer kleinen Anlage wurde eine ganz bedeutende Kirche mit einer großen Krypta, die als Gruftkirche dient und zur Aufnahme der Teneranischen Monumente bestimmt ist. Der Bau der Kirche wurde dem Architekten Ybl übertragen, einem jüngeren Künstler, der eine gute Schule durchgemacht hat und mit den Reformbestrebungen der deutschen Kunst durch den längeren Aufenthalt in München wohl vertraut ist. Die Kirche nähert sich am meisten dem romanischen Style. Eine große Stiege führt zum Portale, das, gegenwärtig im Bau begriffen, im Tympanon die h. drei Könige in Relief von der Hand des Bildhauers Joseph Gasser in Wien *), erhalten wird. Vor dem Portale werden die Statuen der Landespatrone, des h. Stephan und des h. Ladislaus aufgestellt; die Giebelkrönung an der Façade zeigt die 9′ hohe Statue der h. Maria, von dem Wiener Bildhauer Fernkorn. Die Kirche ist dreischiffig, die Kirchenthürme bilden mit dem Portale die Façade, zwei andere niedere Thürmchen begrenzen das Sanctuarium und die Eingänge in die Gruft. Eine der Haupt-Thurmhallen dient als Taufkapelle, die andere als Stiege zum Orgelchor, welcher oberhalb der Vorhalle angebracht ist. Die Orgel selbst ist von dem berühmten Orgelmeister Ludwig Moser. Durch die Vorhalle tritt man in das Innere der Kirche; das Mittelschiff erhebt sich zu einer Höhe von 54′ bei einer Länge von 15° und einer Breite von 4° (Wiener Maaß). Die Seitenschiffe sind niedriger als das Hauptschiff, durch 5 Pfeilerpaare von demselben geschieden, die zugleich als Gurten- und Gewölbenträger der Seitenschiffe dienen. Das Hauptschiff hat eine horizontale Holzdecke. Nichts ist gespart, um den Eindruck der Kirche zu einem prächtigen zu erheben, die Wände oberhalb der Arkaden sind mit den 12 Aposteln al fresco und passenden Ornamenten geschmückt, die Holzdecke leuchtet mit ihrer reichen malerischen Dekorirung, die Pfeiler mit ihren Kapitälen und Seckeln sind ebenfalls durch Gold und Farbe reich geschmückt, die Gewölbekappen der Seitenschiffe zeigen goldene Sterne auf blauem Grunde. Einen ganz eigenthümlichen Eindruck macht die Erhöhung des Fußbodens in der ganzen Kirche und im Presbyterium vom vierten Pfeiler an. Diese Anordnung war nothwendig nicht bloß der Krypta wegen, sondern auch deswegen, weil die katholische Gemeinde in dem Orte ungemein geringe, die Kirche vorzugsweise für die gräfliche Familie bestimmt ist, die auf diese Weise einen ausgezeichneten Platz vor dem Presbyterium einnimmt. Das Presbyterium ist rund abgeschlossen, aller Reichthum künstlerischer Ausstattung auf diesem Punkt konzentrirt. Der Triumphbogen ist mit altkirchlichen Symbolen (Taube, Phönix, Lamm u. s. f.), die Halbkuppel und die Wandflächen mit großen Freskogemälden geschmückt, die in überlebensgroßen Figuren Christus und die 4 Apostel, und unter denselben Pauli Bekehrung, Christi Geburt, die Krönung Mariä, Mariä Verkündigung und Christus giebt Petrus den Hirtenstab, vorstellen. Die Kirche erhält drei Altäre, der Hauptaltar ist der h. Maria gewidmet, die Seitenaltäre der h. Francisca Romana und dem h. Michael. Die drei Altarbilder sind Oelgemälde, von Prof. C. Blaas während seines Aufenthalts in Rom ausgeführt; die Freskogemälde sind insgesammt von demselben Künstler und wurden von ihm im letzten Jahre vollendet. Es macht einen wohlthuenden Eindruck, daß sämmtliche Gemälde von der Hand Eines Künstlers herrühren, und zwar eines Künstlers, welcher der Technik, insbesondere des Freskomalens im hohen Grade Meister ist. — Die Kirche wird im Laufe des Spätherbstes eingeweiht werden, die Gruft selbst aber erst in späterer Zeit, nach Eintreffen der Teneranischen Statuen vollendet sein.

Den Werth dieses Baues muß man nicht bloß nach dem beurtheilen, was wirklich ist, sondern mit Rücksicht auf äußere hemmende Umstände aller Art, auf die Ungunst der Zeitverhältnisse und auf die Schwierigkeit, mit welcher sich bessere Kunstbestrebungen in Ungarn Bahn brechen. Ohne in eine Kritik uns einzulassen, wollen wir aber die erfreuliche Thatsache nicht verschweigen, daß dieser Bau der erste kirchliche Bau der Neuzeit Ungarns ist, an dem die Kunst einen lebendigen Antheil genommen hat. Man hat dieses glückliche Resultat dem Zusammenwirken der Künstler, insbesondere dem Architekten Ybl und der fürstlichen Großmuth zu danken, welche Graf Károlyi bei dieser Gelegenheit in reichlichstem Maaße geübt hat.

Schließlich noch einige Worte über den Pesther Kunstverein; er hielt im April die Ausstellung der Gewinnstgegenstände des letzten Kunstvereins-Jahres. Dieser Kunstverein ist nicht besser und nicht schlechter als die meisten östreichischen Kunstvereine. Seine Tendenzen gehen auf den möglichst großen Ankauf von Gewinnstgegenständen, Amüsement des Publikums und Herstellung von Kunstvereinsblättern, die das Publikum anziehen. Der Kunstwerth dieser Blätter ist ein sehr geringer; das Interesse, welches das Publikum daran nimmt, ist dem Gegenstande gewidmet, welcher in den letzten zwei Jahren der altmagyarischen Geschichte entnommen ist. Die Zahlen werden am besten sprechen, um zu beweisen, in wessen Händen die Zusendungen zum Vereine sich befinden. Im letzten Jahre hat der Pesther Kunstverein 50 Oelgemälde um 11,625 fl. C.-M. angekauft, davon fallen 5245 fl. auf östreichische (Wiener oder Ungarische) Künstler, 3790 auf Pariser und Belgische und der Rest auf Deutsche Künstler. — Die Privaten haben sich bei Ankäufen außerordentlich gering betheiligt; im Laufe des Vereins-Jahres wurden nur um 4658 fl. Oelgemälde von Privaten angekauft, eine Summe, die ungeheuer geringe ist, wenn man erwägt, welcher Reichthum im Ungarischen Adel sowohl als im Pesther Handelsstande vorhanden ist. — Der Pesther Kunstverein hat zwei Filiale: in Raab und Preßburg. Die Betheiligung derselben durch Ankäufe scheint eine sehr geringe zu sein. — Die Theilnahme des Publikums durch Abnahme von Aktien ist im fortwährenden Aufschwunge begriffen, ein Zeichen, mit welchem Interesse dasselbe an dieser Art von Kunstlotterie sich betheiligt. — Wenn übrigens der Verein mehr als dies erreichen will, wird er auch auf andere Bestrebungen und auf andere Zielpunkte sein Augenmerk zu richten haben. Aufgabe der Kunst kann es nicht sein, einem Kunstproletariate Nahrung, einem bloß schaulustigen Publikum Gegenstände für Augenweide, dem prunkliebenden Publikum kostbarere Luxusmöbel zu liefern. Man liebt es in Oestreich in vielen Kreisen, geistige Bestrebungen auf ein gewisses Mittelmaß zu reduciren und damit die moralische Bedeutung derselben zu brechen. Die wahre Kunst und die ächten Kunstbestrebungen aber fangen dort an, wo dieses Mittelmaß eben aufhört.

N. O.

*) Um Verwechselungen vorzubeugen, glauben wir darauf aufmerksam machen zu müssen, daß in Wien gegenwärtig zwei jüngere Künstler Gasser leben, — Hans Gasser, ein Kärnthner von Geburt, der Bildhauer der Wielandstatue, und Joseph Gasser, ein Tiroler, der sich vorzugsweise der kirchlichen Skulptur zuwendet.

Das Museum van der Hoop zu Amsterdam.

Am 4. Mai fand hier die feierliche Eröffnung des Museums van der Hoop Statt; diejenigen kunstsinnigen Bürger von Amsterdam, welche für die Entrichtung des Erbschaftstempels Geldbeiträge geliefert hatten, waren zur Eröffnung der beiden für die Galerie eingerichteten Säle des hiesigen Akademiegebäudes eingeladen.

Der Bürgermeister Boot hielt eine kurze und passende Rede an die Versammlung, worin er des edlen Erblassers und seiner Verfügung in Betreff der Galerie, so wie der Kommission *), die für die Herbeischaffung des Erbschaftsstempels mit so großer Aufopferung thätig gewesen, mit Anerkennung gedachte und den Versammelten im Allgemeinen im Namen der Stadt seinen Dank aussprach.

Jetzt ist das Museum täglich für das Publikum geöffnet; doch wird nach dem Willen des Erblassers zum Vortheile der Armen der Stadt ein Eintrittsgeld gehoben, bestehend in 10 Cents des Sonntags, 25 Cents des Montags und 50 Cents an den übrigen Wochentagen. **)

Ein Katalog der Sammlung ist bis jetzt noch nicht vorhanden; ich werde es aber doch versuchen, ohne mich weiter auf die Geschichte der Galerie und der einzelnen Stücke, deren viele durch Nachbildungen bekannt sind, einzulassen, Ihnen in Kürze ein ungefähres Inventar der Sammlung mitzutheilen.

Dieselbe besteht aus circa 162 Gemälden, worunter 36 moderne. Die Bilder der alten Schulen gehören, mit Ausnahme von 2 italienischen Bildern — angeblich ein Titian und ein Garofalo — den niederländischen Schulen an; die modernen Bilder sind gleichfalls niederländische mit 2 Ausnahmen, die deutschen Ursprungs sind, nämlich: ein Bild von Pistorius „der Sonntagnachmittag" und eine kleine Winterlandschaft mit Staffage von F. Hildebrandt.

Die modernen Gemälde hat man wohlweislich im ersten Saale aufgestellt, — worin sie sich jedoch sehr breit machen, während die trefflichen alten Bilder im zweiten Saale gar zu gedrängt hangen, — denn wenn man zuerst die alten Bilder sähe, würden die modernen durchaus ungenießbar sein. Es hat dieser Umstand nicht so sehr in der Schwäche der modernen Malerei überhaupt seinen Grund, sondern in der Wahl der Stücke. Der Sammler kaufte nur gelegentlich neuere Bilder und auch dann nur zur Aufmunterung junger oder einheimischer Künstler. Die meisten derselben sind daher nicht für ein Museum berechnet und der Ehre, die ihnen widerfahren, nicht werth; für schlechte Kunstprodukte ist die Ehre der Unsterblichkeit sehr verhängnißvoll und eine Verdammung, und dieses in dem vorliegenden Falle um so mehr, als nach dem Willen des Erblassers keine Bilder entfernt werden dürfen. Da heißt es also: mitgefangen, mitgehangen!

Eins der größten Figurenbilder von J. A. Krüsemann, welches vor 2 Jahren auf der hiesigen Ausstellung gesehen wurde und die holländischen großen Dichter und Dichterinnen des 17. Jahrhunderts in einer Gruppe darstellt, ist nichts mehr als eine schwache Dekorationsarbeit, und das große Bild von Dover „die Kenau Hasselaer mit ihren Genossinnen ihre Vaterstadt Harlem vertheidigend" nur wenig besser. — Sonst sind noch kleinere Stücke vorhanden von M. Calisch, Verschuur, G. J. J. van Os, Portmann — ein greuliches, bei Anwesenheit des Thronfolgers Alexander von Rußland gemaltes Gelegenheitsstück —, H. Knip, van Schendel, Versteegh, Ravensway, L. J. Hansen, Haanen, Daiwaille jun., Schoumann — die Explosion des v. Spyk'schen Kriegsschiffes auf der Schelde bei Antwerpen —, Opzoomer, Frau Burgly-Glimmer van Opstall, ten Cate. — Zur Ehre der deutschen Malerei kann gesagt werden, daß die zwei Bildchen von Pistorius und F. Hildebrandt unbezweifelt zu den besten der modernen Bilder der Galerie gehören.

Die 126 Stücke der alten Schulen sind mit wenigen Ausnahmen Werke hohen und höchsten Ranges, unbezweifelt echt, meist von vortrefflicher Erhaltung, so daß die Sammlung der Stadt Amsterdam zur größten Zierde, dem Erblasser zu ewigem Ruhme und dem Publikum, dessen Eigenthum sie geworden, zu einer Quelle des edelsten Genusses und der Erhebung gedeihen wird.

Es sind da: Van Rubens 2 Stücke, das Portrait der Helena Formann und der Elise von Bourbon, ähnlich dem berühmten Bilde im Louvre; — van Dyk, ein herrliches Portrait des Joh. Bap. Franck; — Blaemaert, eine Alte, ein Ei besehend; — Sebast. Franck, die Geschichte des verlornen Sohnes; — D. Teniers 4 Stücke: „die Knöchler", ein Bild von der feinsten Charakteristik und bewunderungswürdigem Schmelz, „die große Kirmeß", eins der berühmtesten Werke des Meisters, „der Gärtner". — Von Rembrandt ein großes Figurenbild. — Bildnisse von van der Helst, van den Tempel und Mierevelt, von letzterem das Portrait des J. Cats und ein kleines Standbild des Hoofd. — Ferner von J. Valter (ein Regentenstück); F. Bol; — Franz Hals, treffliches Portrait einer alten Frau; — de Keyzer, kleines Portrait; — A. von der Werff 4 Stücke; — G. Dou, 2 kleine Bilder, „ein betender Eremit" und „eine Garnwicklerin"; — Victor, 2 Genrebilder, „ein Schweinemetzger" und „ein Quacksalber"; — Agoma, 2 Schulen; — G. Metzu: 2, darunter „die Heimkehr von der Jagd", bekanntlich eins der berühmtesten Bilder des Meisters, so wie „eine Fischverkäuferin"; — Netscher, 3 Portraits; — H. M. Zorgh, „Fischmarkt"; — Adrian van Ostade: 2 Stücke, darunter eine Wirthshausscene, ein Kapitalbild des Meisters; — Terburg, „ein Knabe, der einem Hund laust", von größter Vollendung; — Jan Steen: 5 Stücke; dieser Meister, der wenn er wollte, seinen Bildern eine große Vollendung geben konnte und dann dem G. Dou nahe stand, aber gewöhnlich seinem Humor freien Lauf lassend nicht weniger bewunderungswürdig erscheint, wenn er sich einer genialen und kühnen Vortragsweise hingiebt, kann man in dieser Sammlung durchaus kennen lernen. Jan Steen ist stets noch einer der populärsten Meister in Holland und sein Name lebt in Jedermanns Munde; kein Meister hat das Leben und Treiben der niedrigen Volksklasse, wie sie ißt, trinkt, musizirt ꝛc. — wobei dann mitunter die Bestialität sich herrlich offenbart — wie er dargestellt; — F. van Mieris: 3, darunter ein sehr vollendetes, worin sich der Meister selbst mit seiner Frau dargestellt hat; — W. v. Mieris: 2; W. v. Mieris jun.: 1; — Brekelenkamp: 2, darunter „eine Schneiderwerkstätte"; — van Tol, eine Familienscene in G. Dou's Manier; — S. van Hoogstraaten, ein krankes Mädchen; — N. Maas: 2, eine alte Frau am Spinnrade und ein Portrait des Rathspensionairs de Wit; — van Staveren, Klausner; — A. de Vos; — Kaedyk, Klavierspielerin; — P. de Hooghe: 4, darunter ein Interieur mit einfallendem Sonnenlicht; — Vega, das Tischgebet; — van der Eckhout, ein Jäger; — K. du Jardin: 3, ein treffliches lebensgroßes, männliches Bildniß und 2 Thierstücke; — Ph. Wouwermann: 3; — J. v. Ostade; — Lingelbach, Aufbruch zur Falkenjagd; — A. Cuyp: 5, darunter 3 Thierstücke, eine Vedute und ein männliches Bildniß von drastischer Wirkung. — Adr. van de Velde: 3 Bilder ersten Ranges, worunter die berühmte große baumreiche Landschaft, worin sich der Maler im Vordergrunde mit seiner Familie abgebildet hat; — P. Potter: 3 kleine Thierbilder; — Verboom, Landschaft; — N. Berghem: 3, worunter eine allegorische Darstellung auf die letzte Vergrößerung der Stadt Amsterdam; — G. Bolt, das Abkündigen des Nymweger Friedens 1678 vor dem Rathhause zu Harlem; — Klomp, 2 Viehstücke; — van Goal, der Historiograph der holländischen Maler des 18. Jahrh., ein Viehstück. — Unter den holländischen Landschaftern ist vor allen Ruisdael glänzend mit 4 herrlichen Bildern vertreten, worunter die große nordische Landschaft mit dem Wasserfalle im Vordergrunde, „die Windmühle am See", „große Felsenlandschaft"; — Hobbema: 2 Stücke; — J. und A. Both, eine prachtvolle italienische Landschaft von bedeutender Dimension; — W. van de Velde: 3 kleine Marinen, wahre Perlen, darunter das Salutschüsse lösende Kriegsschiff; — Dubbels, ein fast unbekannter Künstler, Strandbild ersten Ranges, worauf die brandenden Wellen mit seltener Meisterschaft gezeichnet sind; — Hackert; — A. van der Neer: 2; — A. van Everdingen, eine Gebirgslandschaft; — Ludolph Backhuisen: 2; — Jan Asselyn; — Lieve Verschuur, Seestück; — A. Stork 3, darunter zwei Marinen und „eine Ansicht auf den Marktplatz der Stadt Amsterdam vom J. 1675"; — Wynants: 4; — Pynacker; — de Muischer; — Berk-

---

*) Die Kommission bestand aus den kunstbefördernden Herren Fodor, Koenen, Santhagens, de Wildt, de Vos, Wittering und Baillant.

**) Es ist um so erfreulicher, daß die Galerie täglich geöffnet ist, als das städtische Museum (Tripenhuis), dessen schlechte Lokalität überhaupt sehr viel zu wünschen übrig läßt, Samstags und Sonntags geschlossen ist. Wann wird man hier einmal daran denken, ein neues Gebäude für die Kunstschätze des Tripenhuis zu errichten?

heyden: 5, darunter drei verschiedene Ansichten des Amsterdamer Rathhauses, so wie eine Ansicht der innern alten Börse Amsterdams, mit trefflicher, charaktervoller Staffage; — E. de Wit, das Innere einer Kirche mit schöner Staffage, ein Todtengräber hat eben ein Grab ausgeworfen, Kapitalstück; — van der Heyden und A. van de Velde: 1; — 2 Stillleben von J. v. Huysum, Blumenstück und Fruchtstück; — Minjon; — Hondekoeter 1; — Weenix; — Adrian van Utrecht, ein kolossales Küchenstück; — Rachel Ruisch mit 2 Bildern. **W.**

Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst zu Mailand.

Meine im D. Kunstblatte Nr. 47. v. J. enthaltene Beschreibung der altchristlichen Kirche San Lorenzo maggiore zu Mailand und die Darstellung ihrer ursprünglichen Gestalt gründet sich auf vorsichtige, zu verschiedenen Zeiten wiederholte Untersuchungen und Vermessungen dieses Monuments und auf viele andere damit verglichene, sowohl altchristliche, als heidnisch-römische Bauwerke. Der praktische Architekt begnügt sich ohnehin nicht gerne mit Conjectural-Archäologie und wählt, um sich seine Ansichten über die historische Entwickelung der verschiedenen Bauarten und ihre Einwirkung auseinander zu bilden, lieber den Weg der unmittelbaren Anschauung, der zwar mühselig und kostspielig ist, aber am Ende sehr sichere Ergebnisse liefert. Dies mag mich denn entschuldigen, wenn ich im vorliegenden Falle — meiner Sache ziemlich gewiß — Einiges nicht ausführlich genug besprochen, und dadurch Herrn Kugler veranlaßt habe, in Nr. 50 des Kunstblattes die Ergebnisse meiner Untersuchungen zu bestreiten. Ich erlaube mir daher in folgender Fortsetzung das Versäumte nachzuholen, und die von Hrn. K. selbst als „kunst- und culturhistorisch" wichtig genannten Punkte etwas ausführlicher zu erörtern.

Der Grundplan der Kirche S. Lorenzo ist allerdings sehr eigenthümlich. Es ist nämlich keine Apsis vorhanden, die durch eine im Halbkreis herumgeführte Mauer vollständig abgeschlossen wird, sondern statt einer hinausgehenden Apsis sind vier nahezu halbkreisförmige Ausbauten (Exedren) vorhanden, die nicht mit geschlossenen Mauern, sondern mit offenen Arkaden umgeben sind, also hinter sich noch Umgänge haben. Diese Anordnung veranlaßte zu meinem Erstaunen Hrn. K., geradezu anzunehmen, daß die alten Umfassungs-Mauern die Ueberreste eines heidnisch-römischen Palastes seien, keineswegs aber ursprünglich zu einer christlichen Kirche bestimmt gewesen wären. Nun zeigen aber die auf uns gekommenen Monumente sowohl als auch die von ältern Schriftstellern gegebenen Beschreibungen der da und dort erbauten altchristlichen Kirchen bei sonst gleichem Hauptcharacter doch in Bezug auf die specielle Gestalt des Grundplans eine außerordentlich große Mannigfaltigkeit. Auch fehlt es keineswegs an andern altchristlichen Kirchen von ähnlicher Anlage wie diejenige der Kirche S. Lorenzo. Von der durch Hrn. K. nur als beiläufig ähnlich angeführten großen Kirche zu Antiochien sagt Eusebius namentlich, daß „ringsherum" gehende, mit offenen zweistöckigen Gängen umgebene Exedren vorhanden waren, die den außerordentlich hohen Mittelraum umschlossen. Eine andere Analogie gewährt Santo Stefano rotondo zu Rom, welches interessante 200' im Durchmesser habende Monument weder, wie ältere Archäologen glaubten, ein heidnisch-römischer Bau war, noch auf vorhandene antike Fundamente gegründet wurde, sondern von Grund aus unter Papst Simplicius im V. Jahrhundert als christliche Kirche in sehr ärmlicher Weise und in sehr roher Mauerung gebaut worden ist. Der Mittelraum wird durch 22 ringsherum im vollständig ununterbrochenen Kreise gestellte Säulen gebildet, um den sich ebenfalls wieder ringsherum ein durch einen zweiten Kreis von 36 Säulen und 8 Pfeilern begrenzter Umgang zieht. An letztern lehnen sich dann vier Arme zur Bildung eines griechischen Kreuzes, zwischen denen sich noch ein zweiter nach Außen durch Mauern abgeschlossener Umgang befand, der mit einem abfallenden Ringgewölbe überspannt war, während die andern Räume schon ursprünglich nur Holzdecken hatten. Hier war also der Hauptaltar wahrscheinlich in dem Mittelpunkte aufgestellt, was auch der Fall in der alten, heute als Baptisterium dienenden Haupt-Kirche von Florenz, deren Grundplan ein reines Achteck ist, gewesen sein mochte. Dies behinderte den lateinischen Ritus viel weniger, als den griechischen. Und gleichwohl wissen wir aus der Beschreibung, die Procopius von der durch Justinian nach einem lateinischen Kreuze erbauten Apostelkirche zu Konstantinopel giebt, daß das Heiligthum nicht am Ende des Hauptschiffes, sondern beiläufig in dessen Mitte unter der Kuppel, die auf der Durchkreuzung war, stand; daß also schwerlich am Ende dieser Kirche noch eine Apsis vorhanden war. Es konnte auch in San Lorenzo — wie ja schon in den Katakomben Kirchen waren, worin mehr als ein Altar stand, — der Hauptaltar, wie gegenwärtig in der Exedra oder Apsis, die sich dem Haupteingange gegenüber befand, stehen, während in den beiden Seiten-Apsiden ebenfalls Altäre standen. Aehnliche kreisförmige und von einem Umgang umschlossene Seiten-Ausbauten hatte nach der Beschreibung des Procopius die Kirche, die Justinian zu Konstantinopel der Deipara erbaute. Und drei von Umgängen eingeschlossene Apsiden, die also ein Kreuz mit abgerundeten Armen bilden, sehen wir auf mehrere ältere Kirchen zu Köln übertragen. Der Umstand, daß in unserer Kirche die Exedren oder Apsiden keinen ganz vollen Halbkreis bilden, kann dieselbe ebenfalls nicht zu einer heidnisch-römischen Bau-Anlage stempeln, da die noch in ursprünglicher Gestalt vorhandene Apsis von Sancta Pudentiana, einer der ältesten (unmittelbar auf die Erdgeschoß-Gewölbe des Palastes des Senators Pudens gegründete) Kirchen Roms nach einem ganz flachen Kreis-Segment gestaltet ist. Ebenso wenig würde es, was auch hinsichtlich der Ziff. 3 und 4 meiner Beschreibung besprochenen Bogen der Fall ist, auf eine heidnisch-römische Anlage hinweisen, wenn San Lorenzo einen viereckigen Mittelraum hätte, wie Hr. K. will, während übrigens der Mittelraum ein Achteck mit kleineren Diagonalseiten ist.

Hiernach dürften die Bedenken des Hrn. K. gegen die ursprünglich-christliche räumliche Anlage von San Lorenzo gehoben sein. Wenn aber auch selbst keine Argumente dagegen hätten aufgebracht werden können, so würde dennoch ein Techniker, dem die Kenntniß der betreffenden Monumente zu Gebot steht, schwerlich die so überaus kühn proportionirten constructiven Hauptformen von S. Lorenzo in die heidnisch-römische Zeit, wo dieselben noch jedes kühnen statischen Verhältnisses entbehrten, zurückversetzen wollen. Das Christenthum stellte bekanntlich für die monumentale Architektur, die bisher ihre Räume einfach mit großen Gußgewölben auf verhältnißmäßig niedrigen, massiven — mit Blendarchitektur mehr bedeckten, als organisch gegliederten — Mauern überspannt hatte und bei dem großen Reichthum wenig zur Material-Ersparung angetrieben war, plötzlich eine neue Aufgabe hin. Es war nämlich die Darstellung erhabener, für sämmtliche Gemeindeglieder zureichender, also mehrschiffiger Räume, wobei die Abseiten mittelst lichter *Zwischen-Unterstützung* möglichst mit dem Hauptraume vereinigt werden sollten, und dies alles mit verhältnißmäßig geringen Mitteln, und meist auch übermäßig schnell gebaut. Darauf sind denn — worauf ich schon wiederholt in frühern Schriften aufmerksam gemacht habe — die am meisten characteristischen Eigenschaften der altchristlichen Monumente: eine bis dahin unerhörte Kühnheit in der Construction und ein ätherisches Aufstreben der Räume. Uebrigens kam dieser Aufschwung keineswegs über Nacht, sondern erst nach einer langen Lehrzeit, während welcher da und dort, wenn die Verfolgung nachließ,

manche Kirche gebaut wurde. Bei den Monumenten, die unter und nach Constantin, nachdem der festgestellte Cultus seinen Kirchen die räumlichen und symbolischen Gestaltungen schon gegeben, errichtet wurden, herrschte bereits das volle Bewußtsein der neuen Aufgabe, die mittelst der überkommenen, jedoch in statischer Beziehung sehr gesteigerten römischen Technik gelöst wurde, und wir haben hier keine incunabelartigen Versuche mehr vor uns. Um dies an unserer Kirche bewährt zu sehen, sei darauf aufmerksam gemacht: wie sich an keinem einzigen heidnisch-römischen Monumente solche außerordentlich schlanke Freipfeiler, die ein 76' weit gesprengtes Gewölbe tragen, oder solche im Verhältniß zu ihrer Höhe dünne Umfassungs-Mauern finden, woran stellenweise eine so stark hervorgehobene Vertical-Gliederung herrscht mittelst schlanker Lesenen, wie bei p. (siehe den der Beschreibung beigegebenen Grundriß) und mittelbst solcher Strebepfeiler wie bei m, um welche sich zum Abschluß der ersten Höhen-Region ein Gurtgesims von ganz gleicher Bildung, wie an der im VI. Jahrhundert erbauten Kirche S. Vitale zu Ravenna hinzieht. Wie kann doch, blos weil ich Ziff. 2. erwähnt habe, daß die Pfeiler in S. Lorenzo ursprünglich in abwechselnden Schichten von Backsteinen und Hausteinen aufgeführt waren, eine Aehnlichkeit und wahrscheinliche Gleichzeitigkeit mit den zufällig ebenfalls in abwechselnden Schichten ausgeführten Mauern des römischen Kaiserpalastes zu Trier, wo wie bei vielen andern römischen Anlagen halbkreisförmige Räume vorkommen, gefunden werden! An dieser Kirche sehen wir sehr dünne und nur stellenweise durch schlanke Strebepfeiler verstärkte Mauern, an jenem Palaste dagegen glatte und unverhältnißmäßig dicke Mauern. Solche statische Eigenschaften geben einen sicherern Schlüssel zur Altersbestimmung, als andere mehr zufällige und locale Erscheinungen der Technik, wie die Mauerung mit wechselnden Schichten von Bruchstein und Backstein, welche sich von der frühen Kaiserzeit an bis zum Mittelalter an vielen Monumenten findet, und an vielen wieder nicht findet. Was übrigens die schlanken Pfeiler von S. Lorenzo, die, obgleich durch übermäßige Belastung in Anspruch genommen, dennoch der Ersparung wegen mit Backsteinen aufgeführt waren, betrifft, so mußten dieselben aus einem dem Techniker wohl bekannten Grunde nothwendig stellenweise Hausteinschichten erhalten, würden aber von der heidnisch-römischen Technik (die übervorsichtig selbst ihre wenig in Anspruch genommenen Mauern übermäßig dick anlegte und hie und da mit ganz überflüssigen Entlastungsbogen versah) sehr dick und ohne Zweifel durchgängig aus den härtesten genauestens gefügten Hausteinen aufgeführt worden sein.

Nachdem der altchristliche Ursprung der Umfassungsmauern von S. Lorenzo so bündig bewiesen worden ist, daß die 150' weit davon entfernt stehende antike Marmor-Colonnade wohl keine Diversion mehr erregen dürfte, will ich nicht unterlassen, hervorzuheben: wie die Façaden-Gliederung dieser Mauern und jener von S. Vitale und mehrerer andern altchristlichen Kirchen zu Ravenna folgende charakteristische Eigenschaften zeigen. Während nämlich an den heidnischen Monumenten die geschlossene Façade noch einer selbstständigen architektonischen Gliederung entbehrte, und bloß eine in Relief nachgeahmte offene Façade mit vollständigem Gebälke war, so hat zuerst die christliche Kunst mit Vermeidung dieser Blend-Architektur eine wahrhaft gegliederte geschlossene Façade geschaffen. Daran springen bei verringerter Massenhaftigkeit der Mauern stellenweise Verstärkungen als vertikale Wandpfeiler vor, die, wenn sehr stark vorspringend, eine besondere, mit dem Hauptgesimse sich verkröpfende Verdachung haben, die aber bei geringem Vorsprung als Lesenen sich oben ohne das antistatische Blendgebälke der heidnisch-römischen Architektur mit dem Hauptgesimse verbinden. Diese Verbindung resp. Herstellung einer stetigen Linie für den Dachrand wird gewöhnlich erzielt durch Kleinbogen, die auf einzelnen, zwischen den Lesenen vortretenden Kragsteinen aufgesetzt sind und gleichen Vorsprung mit den Lesenen haben. Solche aus dem Backsteinbau hervorgegangene Kleinbogen-Gesimse sind (von ihrer bereits dekorativen Nachahmung auf dem Piedestal der Säule des Theodosius zu Constantinopel und auf einer jetzt nicht mehr existirenden, bei Giambini abgebildeten altchristlichen Mosaik nicht zu sprechen) zu sehen am ältern Baptisterium zu Ravenna, an den altchristlichen Kirchen S. Francesco, S. Vittore, und am (in meiner ersten Beschreibung erwähnten) Glockenthurme von S. Francesco daselbst. Hiermit ist also der Beweis geliefert, daß dieses Kleinbogen-Gesims keineswegs, wie bisher irrthümlich die Kunstgeschichtschreiber annahmen, erst mittelalterlich, sondern bereits altchristlich ist, und sich in der romanischen Architektur, wo es so häufig vorkommt, bloß fortgesetzt hat.

Den Vergleich der an S. Lorenzo angebauten achteckigen Capelle S. Aquilino mit dem achteckigen Tempel in Diocletians Palast zu Spalatro (den ich zwar nur aus Zeichnungen kenne) nehme ich gerne an; jedoch nicht um mit Hrn. K. große Aehnlichkeit zwischen beiden Monumenten zu finden und auf muthmaßlich gleiches Alter zu schließen, sondern weil sich an diesen zwei Gebäuden von beiläufig gleichem Grundplane und gleicher Größe des innern Raumes abermals und so recht deutlich der — bisher von Nichtbauverständigen begreiflicherweise ganz übersehene — obenerwähnte characteristisch große Unterschied zwischen der noch mit schwerer Massenhaftigkeit behafteten statischen Gestaltung der heidnisch-römischen Bauten und der leichteren, kühneren, statischen Proportionirung der altchristlichen Bauten zeigt. Es haben nämlich an dem genannten Tempel die äußern ganz glatten Mauern fast noch einmal soviel Masse, als bei S. Aquilino. Ueberdies findet sich an letzterm dem aus antiken Fragmenten gebildeten Eingange gegenüber ein kleiner viereckiger Chor angebaut, und es haben die Mauern an den Ecken ebenso wie jene von S. Lorenzo die Lesenen-Gliederung, die sich oben wahrscheinlich ähnlich wie bei S. Vitale zu Ravenna mit dem Hauptgesimse verbanden, das leider gegenwärtig abgetragen ist. In der Höhe des Bodens der inwendig umherlaufenden Galerie geht außen, um die Lesenen sich verkröpfend, eine leichte Gurte von einfach abgeschrägtem Profile, wie es sich bei den ältern romanischen Monumenten fortsetzte, herum, und desgleichen weiter oben in der Höhe, wo innen das achteckige Kuppelgewölbe beginnt. Auf dieser letzten Gurte aufstehend, läuft dann um den ganzen Bau herum und nur durch die Eck-Lesenen unterbrochen eine 10' hohe Bogenstellung, einen Umgang um das noch erhaltene ursprüngliche Kuppelgewölbe bildend. Daß diese schon in meiner frühern Beschreibung erwähnte Zwergbogenstellung ursprünglich ist, beweist unläugbar die mit den untern Theilen des Baues ganz gleiche Backsteinmauer.*) Eine ähnliche Kleinbogenstellung war diejenige, welche einst um die (wohl noch dem ursprünglich von Ambrosius errichteten Bau angehörigen) Apsis der Kirche der Heiligen Gervasius und Protasius (heute S. Ambrogio) herumlief, und welche ich auf meinen frühern Reisen noch freistehend und unvermauert gesehen.

Da der vormittelalterliche Ursprung der Kapelle S. Aquilino wegen der darin enthaltenen, in meiner frühern Beschreibung erwähnten schönen Mosaiken christlichen Inhalts nicht gezweifelt werden kann, so wäre damit der Beweis geliefert, daß die Klein-Arkaden keineswegs erst dem Mittelalter angehörten, wie die neuere Kunstgeschichte bisher behauptete, sondern daß sie ein echt altchristliches Element waren, sich in der romanischen Architektur fortsetzten und zuletzt auch an unpassenden Stellen und im Ueber-

*) Die eigenthümlichen, in der heidnisch-römischen Architektur ebenfalls nicht vorkommenden Fenster und manches Andere sind ohne Zeichnung schwer zu beschreiben, und ich muß hierüber, wie über so Manches, auf meine später herauszugebenden Aufnahmen der altchristlichen Monumente verweisen.

maße als bloße decorative Blend-Architectur angewendet wurden, während sie früher immer statisch und künstlerisch wohl motivirt erschienen. Sie sind übrigens auch an den aus dem V. und VI. Jahrhundert stammenden (s. meine frühere Beschreibung) Glockenthürmen zu Ravenna schon zu sehen, und es können ferner ähnliche Motive in dem unterdessen erschienenen vortrefflichen Werke über die Sophienkirche in Constantinopel von Salzenberg am Tambour der Kuppel und der Halbkuppeln verglichen werden.

Wie nun Hr. K. einerseits den Grundplan unserer Kirche noch vor die altchristliche Periode zurückgesetzt hatte, so will er anderseits der letztern auch das über den großen Mittelraum gespannte Kuppelgewölbe, das erst im Jahr 1573 einstürzte, entziehen und einer spätern mittelalterlichen Periode zuweisen. Dabei wird jedoch übersehen, daß erstens — wie aus meiner frühern Beschreibung hervorgeht — der im XII. Jahrhundert schreibende Arnulphus ausdrücklich die prachtvollen künstlichen Marmor-Vertäfelungen erwähnt, die eine altchristliche, aber keine mittelalterliche Ausschmückung waren, und die doch unmöglicherweise den Einsturz der ursprünglichen Decke hätten überdauern und selbst noch vorhanden sein können, nachdem erst im Mittelalter das große Kuppelgewölbe gebaut worden wäre. Zweitens wird übersehen, daß Arnulphus, der die Kirche für ein Wunderwerk ohne Gleichen erklärt, dieses große Gewölbe als durchaus mit Mosaik geschmückt beschreibt, während wir doch wissen, daß nach der altchristlichen Periode in Italien große Mosaikarbeiten so gut wie ausgestorben waren, und daß sich die Musivmalerei erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters wieder gehoben hat. Drittens wird übersehen, daß man sich erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters und später, als die Technostatik namentlich in Italien neuerdings einen kühnern Aufschwung genommen, wagte, wieder große Kuppeln wie in jener altchristlichen Periode zu bauen, und zwar nicht ohne viele Umstände; daß hingegen selbst unter den größten bekannten Kuppeln aus der frühern Zeit des Mittelalters auch nicht eine nur entfernt den bedeutenden Durchmesser der Kuppel von S. Lorenzo zeigt. Aber warum will Hr. K. diese Kuppel durchaus der frühern Periode des Mittelalters zuweisen? — Weil ich die Kuppel nach einem überhöhten Bogen angenommen habe. Es giebt nämlich der Geschichtschreiber Tristano Calco die Gesammthöhe der Kirche als mit jener des Pantheons zu Rom gleich an, wie bei Ziff. 5. und 6. meiner ersten Beschreibung gesagt ist; und hiernach kommt für die 76′ weite Kuppel ein überhöhter Bogen von circa 60′ Pfeilhöhe heraus, weil die Kuppel circa 75′ über dem Boden begann. Es ist überraschend, Hrn. K. erklären zu hören: „Ueberhöhte Kuppeln der Art sind, wie in der antiken, so in der frühchristlichen Architektur durchaus ohne Beispiel." Führt doch er selbst in seiner Kunstgeschichte unter den altchristlichen Monumenten die Rundkirche zu Nocera auf, die aber noch das ursprüngliche Kuppelgewölbe und zwar im überhöhten Bogen hat. Ich konnte, durch die altchristlichen Monumente selbst von den mannigfachen — nach den verschiedenen statischen Forderungen angewendeten — Arten von Gewölben überzeugt, von der Annahme eines überhöhten Bogens für die ursprüngliche Kuppel von S. Lorenzo um so weniger abstehen, als dies das statisch zweckmäßigste Profil ist, wenn eine Laterne aufgesetzt werden soll, und als ein solches auch die große Kuppel von S. Giovanni zu Florenz zeigt.

Dr. H. Hübsch.

(Schluß folgt.)

Zeitung.

Vc. **Berlin,** 12. Mai. Die Arbeiten für das Denkmal, welches die Universität Greifswald ihren Stiftern zu errichten beabsichtigt, schreiten rüstig vor. Das Monument wird nach einer Zeichnung von Stüler in Form einer etwa 45 Fuß hohen gothischen Pyramide ausgeführt werden. Etwa 12 Fuß über dem Boden nehmen die vier Strebepfeiler, welche auf den Ecken vorspringen, die sitzenden Halbstatuen von vier bedeutenden Männern der Wissenschaft auf, welche einestheils die vier Fakultäten repräsentiren und anderntheils die wissenschaftliche Bedeutung der Greifswalder Universität bezeichnen. Für die Theologie ist Bugenhagen, der Zeit- und Geistesgenosse Luthers, für die Jurisprudenz Mevius, ein berühmter Jurist des 17. Jahrhunderts, für die Medizin der kürzlich verstorbene Medizinalrath Berndt, für die Philosophie der wackere Ernst Moritz Arndt gewählt. Diese Figuren werden nach Afinger's Modellen bei Geiß in Zinkguß ausgeführt. Mevius wird bereits gegossen, Bugenhagen sahen wir eben in der Werkstatt des Künstlers vollendet: eine Gestalt voll herber Kraft, Züge, in denen sich die Energie eines Reformators mit frappanter Schärfe und in geistreicher Auffassung ausspricht. Der Bildhauer hat nach einem Bilde von Cranach gearbeitet, welches sich in Wittenberg befindet, und von dem er eine genaue Zeichnung genommen hat. Die Figur ist in unglaublich kurzer Zeit von Afinger mit großer Sorgfalt und weit über die Anforderungen bloß dekorativer Arbeit hinaus vollendet worden. In die vier Zwischenfelder kommen die Statuen von vier Fürsten, welche der Universität ihr Wohlwollen geschenkt haben; am Sockel wird der eigentliche Stifter, der Bürgermeister Rubenow, ein bescheidenes Plätzchen in einem Medaillon finden. Die vier Fürstengestalten werden von Stürmer für den Zinkguß modellirt. Wir bedauern bei diesem Unternehmen Nichts lebhafter, als daß die Greifswalder Universität zu einem so unmonumentalen, ja man kann in Beziehung auf solche Zwecke sagen: schnöden Metall, wie das Zink ist, ihre Zuflucht genommen hat. Ein tüchtiger Sandstein, etwa der schlesische, der den Einflüssen der Witterung trefflich Stand hält, wäre vorzuziehen gewesen, wenn man die Kosten für einen Bronzeguß scheute.

St. **Rom.** Wer Lamartine's Confidences gelesen, erinnert sich gewiß seines Aufenthalts auf Procida bei der Fischerfamilie, und der liebreizenden Graziela, der Enkelin des greisen Paares. Auch jener Scene wird er sich wohl erinnern, die uns der Dichter schildert, da er seiner Fischerfamilie, in welcher er gleichsam als Mitglied derselben glückliche Tage auf Procida verlebte, und derselben aus St. Pierres Paul und Virginie vorlas. Der Leser mag sich dann, indem er sich dieses in seinem Gedächtnisse wieder auffrischt, und sich von jenem ruhigen Stillleben angezogen fühlt, ein Phantasiebild desselben nach des Dichters Erzählung ausmalen, und sich, wenn wir ihm das wirkliche, das uns Rudolph Lehmann auf Leinwand sichtbar vor die Augen gestellt, beschrieben haben, selber fragen, wie weit beide zusammentreffen, oder sich von einander entfernen. Jedenfalls dürfte es ihn, wie den Berichterstatter, aufs angenehmste überraschen, in diesem, eben jetzt ausgestellten trefflichen Kunstwerke, in so geistvoller Auffassung und Zusammenstellung, das lebendig vor Augen zu erblicken, was ihm bisher nur in schwächerer Abschattung vor der Seele geschwebt hat.

Wir sehen uns in die reizendste Naturscenerie versetzt, die uns fast portraitartig vorgeführt wird. Es ist einer jener Abende, mit seiner friedlichen Frische, über die Gegend ausgebreitet, wie man sie nur am Golfe Neapels erleben kann. Es muß so eben ave Maria geläutet haben, oder bald läuten. Vor uns liegt das Meer in heitrer Ruhe ausgebreitet, wie schlafestrunken und eingerahmt von jenen malerischen Küsten, mit ihrem Gebirge. Zur Linken das Cap Miseno am Saracenenthurme kennbar; ihm gegenüber im weichen Nebel der gewaltige Vesuv mit einer leicht hinwehenden Rauchwolke an seinem Doppelgipfel. Weiter rechts das St. Angelo-Gebirge, das unsere Sehnsucht nach den lieblichen Uferstädten Sorrent und Castellamare, mit ihren Wein- und Orangengärten erweckt. Ueber diesen hebt sich der Mond empor.

Auf dem flachen Dache, wie sie die Wohnungen jener Küsten fast allgemein darbieten, auf der Loggie, oder dem Astrico (Castrico) erscheint uns das rührende Bild eines stillbewegten Familienlebens. Die Familie *hat sich dort zusammengefunden*, ihre Arbeiten zu verrichten und sich dabei der *erquickenden* Abendfrische zu erfreuen. Dem Beschauer zur Linken sitzt der alte Fischer, seine Netze ausbessernd. Neben ihm steht allerlei Geräth, das Fertige aufzunehmen, wie auch das feingezwirnte Material der Aloe, das dem Meerwasser widersteht. Wie mit verstohlner Neugier blickt hinter dem Greise ein junger Weinstocksproß hervor, als ob er eigens heraufgeklettert wäre, an dem Stillleben der Familie Theil zu nehmen, oder dem Gespräche zu lauschen. Dem Alten gegenüber sitzt auf einem umgestürzten Flechtwerk das Mütterchen, den antiken Wocken mit der Spindel in der Hand, von dem der Faden sich auf den Boden herabsenkt. Zwischen Beiden ein aufblühender Knabe, ein Enkel, den sie zu sich genommen, und der seine Hand auf den Hals einer Zither legt.

Die Zither schweigt; der Knabe bedeckt sie selbst mit der Hand, damit auch

kein Lüftchen ihre Saiten zum Tönen errege. Der Vater hat seinen Blick vom Netze abgewandt, und hält die Nadel lose in der Hand; die Mutter hat die Spindel aufs Estrich sinken lassen und stützt mit der Rechten ihr Kinn. Alles horcht in tiefer Bewegung auf den Jüngling in der Mitte des Bildes, der aus dem Buche in seiner Rechten der Familie vorliest; aber Niemand mit solcher Theilnahme, solcher Hingebung, als die jugendfrische Jungfrau zur Seite des Jünglings, in deren ganzer Haltung sich die tiefste Rührung, die schmerzlichste Theilnahme ausspricht, da sie die Geschichte jener zwei unglücklichen Liebenden vortragen hört. Vielleicht vernimmt sie eben die tragische Katastrophe der zurückkehrenden Virginie, die, in die Arme des Geliebten eilend, im Schooße des kalten Oceans zur Leiche erstarrt von den Wellen ans Ufer geworfen wird. Wir hören es nicht, aber wir sehen es vor Augen, was jener blasse, sich selbst kaum der Thränen enthaltende Jüngling seinen Hörern vorliest.

Das Gemälde ist, nach der allgemeinen Stimme, eines der gelungensten von denen, die in neuerer Zeit aus den hiesigen Werkstätten hervorgegangen sind. Die Darstellung ist eben so klar als einfach. Jeder überflüssige Schmuck ist absichtlich vermieden; und selbst das Colorit, das auf den ersten Blick an jenem Leiden des Tages, das von Frankreich aus sich überall hin verbreitet hat, jene graue Tinte, mit zu leiden scheint, scheint nur dazu zu dienen, den Eindruck der sanften Melancholie, welche in der ganzen Scene vorwaltet, zu erhöhen. Wir werden unwillkürlich zur Theilnahme am Schicksale jener Graziela gestimmt, in deren feuchtem Auge neben dem Schmerze um die arme Virginie noch ein anderes, ihr gehörendes Gefühl sichtbar ist, das in ihr nagt und ihre Entwickelung stört. Jener blasse Jüngling nämlich hat sich nur für kurze Frist in seinen braunen Fischermantel gehüllt, und geht auf Sandalen, nach Landessitte gebunden. Aber seine vornehme Herkunft blickt deutlich aus den feinen aristokratischen Zügen seines Gesichtes heraus. Die Mutter in Paris erhält frühzeitig Kunde von seiner liaison dangereuse mit der Enkelin der Fischerfamilie, ruft ihn zurück, und drückt einen vergifteten Pfeil tief in ihr junges Herz. Sie starb nicht lange nachher in Neapel, wo sie sich als Korallenschneiderin ernährte, am gebrochenen Herzen.

Um den Lesern die Scene so nahe als nur möglich zu bringen, erlauben wir uns, unserer Beschreibung jene bezügliche Stelle aus Lamartine's bekanntem Werke (Confidences livre III. chap. XII.) in deutscher Uebersetzung hinzuzufügen. Hier ist sie:

„Nach längerem Aufenthalte in Italien ward ich mit der Sprache vertraut genug, um mit Leichtigkeit die passenden Ausdrücke zu treffen; sie flossen mir von den Lippen, als wär' es meine Muttersprache. Wie verwandelten sich die Physiognomien meiner kleinen Zuhörerschaft und nahmen den Ausdruck von Aufmerksamkeit, Sammlung und Rührung an! Nur erst wenige Blätter hatte ich gelesen, und bereits hatten die Alten, das junge Mädchen, der Knabe, ihre Stellungen verändert. Der Fischer vergaß, das Ohr noch mir hingeneigt, seine Netze auszubessern. Die alte Großmutter hatte, mir gegenüber, die Stellung jener armen Frauen angenommen, die in den Tempeln auf das Wort Gottes horchen und niederknien. Beppo war von der Brüstung herabgestiegen, auf der er bisher gesessen, und hatte die Hand geräuschlos auf den Hals der Mandoline gelegt, damit der Wind die Saiten nicht zu Tönen errege. Graziela, die sich gewöhnlich in einiger Entfernung von mir hielt, hatte sich allmählich genähert, wie vom Zauber angezogen. Gestützt auf die Linke, in der Stellung des sterbenden Fechters, blickte sie mit ihren großen Augen bald auf das Buch, bald auf meine Lippen, von denen die Erzählung floß, bald in das Leere zwischen Buch und Lippen, als suchte sie den unsichtbaren Geistesblick, welchen ich ihr verdolmetsche. Bevor ich zur Mitte der Erzählung gelangt war, hatte das arme Kind seine etwas wilde Zurückgezogenheit gegen mich vergessen. Ich fühlte ihres Athems Wärme auf meiner Hand; ihre Haare sträubten sich auf meiner Stirn; zwei oder drei heiße Thränen, die ihre Wangen herabrollten, fielen auf das Blatt nahe bei meinen Fingern. Meine gedämpfte eintönige Stimme ausgenommen, mit der ich jener Fischerfamilie wortgetreu jenes herzige Gedicht übersetzte, hörte man keinen Laut, als nur das leise Anschlagen ferner Wellen, die tief unter uns am Ufer sich brachen."

Kunstvereine.

Der Kunstverein in Salzburg.

Dieses seit zehn Jahren bestehende Institut hatte sich während des letzten Jahres eines nicht unbedeutenden Zuwachses der Vereinskräfte zu erfreuen. 712 zahlbare Aktien, zu 6 fl., so wie 64 fl. für Eintrittsgeld brachten in diesem vergangenen Jahre 4336 fl. in die Vereinskasse, woraus 400 fl. für Besoldungen, 785 fl. für verschiedene Regiekosten, 540 fl. für Betheiligung beim österreichischen Kunstvereine mit 100 Aktien, 890 fl. für das Vereinsgeschenk: „die Auswanderer", Galvanographie von Leo Schöninger in München, und 1702 fl. für zur Verloosung angekaufte Kunstwerke verwendet wurden. Für 962 fl. wurden von Privaten 5 Oelgemälde gekauft, so daß in dem vergangenen Jahre durch Vermittelung des Vereins den Künstlern die Summe von 4094 fl. zufloß.

Außer den angekauften Kunstwerken kamen viele Tauschblätter von anderen Vereinen zur Verloosung, so daß hiedurch 133 Gewinnste sich herausstellten und demnach auf je 5 Aktien ein Gewinnst fallen mußte.

Unter dem zur Verloosung bestimmten Ankauf waren 14 Oelgemälde, deren höchster Preis 159 fl. und deren geringster 30 fl., und ein Aquarell zu 90 fl. Hiezu trugen bei: 5 in Salzburg anwesende Künstler, 2 aus dem Bereiche der österreichischen Monarchie und 8 aus München. Im Ganzen kamen im Laufe des Jahres 1854 235 Kunstwerke zur Ausstellung, wovon allein die Künstler von Salzburg 35 Gegenstände lieferten.

Von den angekauften Kunstwerken genüge die Aufzählung der Namen: Max Haushofer, Hans Brunner, Jos. Mayr, Johann Fischbach, Fortner, Fritz Zeller, Carl Millner, Albert Zimmermann, Josef Mayburger, Josef Miller, Georg Pezolt, Friedrich Foltz, Max Zimmermann, Carl Spitzweg und Friedrich Eibner.

Da gemäß Beschluß der Plenarversammlung im Laufe des Jahres 1855 der Verein an den Beschickungen des österreichischen Vereines sich nicht betheiligen und demnach an 1000 fl. mehr für Ankauf zum Zwecke der Vereins-Verloosung erübrigen wird, so steht zu erwarten, daß gemäß den in großer Anzahl erfolgten speziellen Einladungen an die Künstler die heurige permanente Beschickung sowohl, als die daraus getroffene Auswahl zum Ankauf bedeutender als je sich gestalten werde.

Gegenwärtig sind schon wieder Einleitungen getroffen, ein brillantes Vereinsgeschenk zu erwerben; auch ist bereits der Ankauf eines großen Landschaftsgemäldes von Richard Zimmermann und eines Architekturbildes von Georg Pezolt zur künftigen Verloosung, bis weitere Auswahl sich ergiebt, abgeschlossen; anderseits sind von bedeutenden Künstlern interessante Beschickungen zugesagt. Von einem Privaten ist auch ein prachtvolles Oelgemälde von Ed. Schleich in München: „Gebirge in Abendgluth" angekauft worden.

Wenn nun im Laufe eines Dezenniums der Salzburger Kunstverein mit seinen bescheidenen Mitteln die Summe von 46,800 fl. den Künstlern zumittelte, so darf derselbe sich auch der freudigen Hoffnung hingeben, in seinem zweiten Dezennium einen höheren Wirkungskreis zu gewinnen, der ihn über die gewöhnliche Aufgabe eines Kaufvermittlers und Lotteriebestellers hinaushebt und ihm nach und nach ein weittragendes Einwirken auf monumentale Kunstzwecke einräumen wird.

Briefwechsel.

Hr. Dr. H. v. St. in Göttingen: Besten Dank! — Hrn. W. H. und Dr. Ch. Z. Berlin: Allerdings haben wir bemerkt, daß eine hiesige Zeitung gerade in derselben Nummer, worin sie — nach unserer Ansicht lange nicht scharf und streng genug! — den Diebstahl anderer Blätter rügt, die Nachrichten des Deutschen Kunstblattes „frischweg ausgedruckt und mit einer Chiffre bezeichnet" bringt. Das Faktum selbst aber, scheint uns, spricht dafür, daß die uns überdies befreundete Redaktion nicht wußte, daß sie selber von einem die Quellen nicht nennenden oder gar sich aneignenden Gehülfen betrogen wurde.

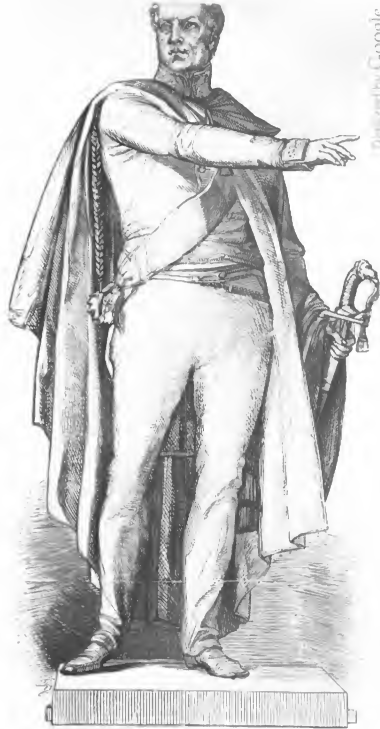
(Dieser Nummer ist Nr. 10 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.



Feldmarschall Graf York v. Wartenburg. Bronzestatue von Chr. Rauch.



Feldmarschall Graf v. Gneisenau. Bronzestatue von Chr. Rauch.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 21. **Donnerstag, den 24. Mai.** **1855.**

Die Standbilder der Grafen York von Wartenburg und Gneisenau von Chr. Rauch.

(Hierzu eine Abbildung.)

Wer wüßte nicht, daß mit unserm Meister Rauch der Frühling ist. Nicht bloß tragen die Schöpfungen seines künstlerischen Geistes den Stempel der ewigen Jugend- und Frühlingsfrische, nicht blos schreitet er körperlich einher in blühender Manneskraft, so daß man glauben möchte, das Haar sei nur so weiß von dem Marmorstaub, der um den Fleißigen fliegt, sondern auch jener Frühling, der Feld und Wald kleidet, scheint wie zu einem Festtage zu kommen und sich zu entfalten, wenn ein hellstrahlendes Gebilde die Werkstatt des Meisters verläßt und sich hinausstellt auf jenen vielgeschmückten Platz, wo in seinen großen Männern der preußische Staat und der Bildhauer ihre Triumphe feiern.

Wer erinnert sich nicht an den 31. Mai des Jahres 1851, wo nach einer Reihe von unlustigen Frühlingstagen eine unumwölkte Maisonne auf jenen festlichen Moment herabsah, da unter dem lauten Jubel des Volks der Schöpfer des Friedrich-Denkmals auf dem weiten Platz erschien, um die Hülle von seinem Werke fallen zu sehen.

Und heute wieder, an dem 21sten Tage desselben Monats, der bisher die schneidendste Ironie auf seinen Beinamen des Wonnemonats war, scheint der Frühlingshimmel, wie seinem Liebling zu Liebe, sich aufzuhellen und blickt leuchtend herab auf die Statuen zweier Männer aus dem Heldenkreise der Freiheitskriege, welche des regierenden Königs Majestät dem auf Geheiß seines erhabenen Vorfahren von derselben Meisterhand geschaffenen Denkmale Blüchers hat zugesellen lassen.

Bülow und Scharnhorst zieren als Marmorbildsäulen schon lange den Platz neben der Königswache. Gegenüber neben dem Opernhause stand Blücher; es fehlten in diesem Kreise nur noch York und Gneisenau. Seit heute fehlen sie nicht mehr. Als die heutige Sonne herunterblickte, standen sie in goldiger Pracht neben ihrem alten Kriegskameraden, mit Blumengewinde und Kränze umrankten die gleichgebauten Gitter von allen Dreien, und die Geschäftigkeit der Arbeiter war bemüht, den weiten Platz vor ihnen zu einer Heerschau vorzubereiten, welche die Helden begrüßen und ihnen zeigen sollte, daß die Söhne derer noch leben, mit denen sie ihre Siege und dem preußischen Staat seine Freiheit erkämpft haben.

Wir überreichen unseren Lesern in der heutigen Beilage eine Abbildung der Statuen selbst.

York, fest und sicher, in sich abgeschlossen, repräsentirt in seiner ruhig-ernsten und furchtlosen Haltung den Gedanken der Nothwendigkeit von Preußens Erhebung; er weiß und will, soviel an ihm liegt, daß dieser Gedanke Wirklichkeit werden soll; er weiß auch, daß die große Noth des Vaterlandes nur durch das Eisen gebrochen werden kann, darum lehnt er sich auch auf seinen guten Säbel wie auf sein gutes Recht und seine tiefernsten Züge und seine imposante Haltung zeigen, daß er nicht bloß einen großen Gedanken fassen, sondern auch durchzuführen versteht. Ist York der Denker des Kriegsplans, so ist Gneisenau der Denker des Schlachtplans. Er steht daher in bewegterer Haltung, er rechnet nicht mit abstrakten, sondern mit vorhandenen konkreten Streitkräften; er hat das Schwert noch in der Scheide und die Rechte weist wie erklärend oder orientirend über den Schlachtplan hin. So bilden beide Statuen die vorbereitenden Stadien zu der kriegerischen, kampffertigen Haltung des alten Vorwärtstreibers in der Mitte.

Man sieht, wie angemessen die Draperie der Haltung eines jeden von Beiden geordnet ist. Der zurückgeschlagene Mantel Gneisenau's läßt die Dekoration des schwarzen Adlerordens erblicken, welche in Napoleon's erbeutetem Wagen gefunden und *ihm vom* Könige verliehen worden war.

Fürst Blücher's Statue ragt um einige Fuß über die beiden anderen hervor, indem die ganze Höhe desselben 24 Fuß 8 Zoll beträgt; davon kommen 11 Fuß auf das Standbild selbst mit der Plinte, während die neuen Statuen in ganzer Höhe 20 Fuß 10 Zoll messen, wovon 8 Fuß 7 Zoll auf die Bildsäulen selbst mit der Plinte kommen, so daß die Piedestale 12 Fuß 3 Zoll hoch sind. Dieselben sind von Granit in sehr wohlgefälliger Form ausgeführt. Die vordere und die hintere Fläche des Hauptwürfels enthalten eingelassene große Bronzeplatten. Auf der Vorderseite sind in Relief

sitzende Victorien dargestellt, welche die Inschrifttafeln tragen. Die Inschriften lauten:

FRIEDRICH WILHELM IV.
DEM FELDMARSCHALL
GR. YORK V. WARTENBURG — GRAF V. GNEISENAU
IM JAHRE MDCCCLV.

Die Siegesgöttin York's reicht einen Lorbeerzweig und die Gneisenau's einen vollen Kranz dem alten Marschall Vorwärts entgegen. Auf der Hinterseite befinden sich die Wappen der Gefeierten. Dasjenige von York mit der Devise: Nec cupias, nec metuas. Dasjenige von Gneisenau mit drei Kleeblättern und der Unterschrift „Colberg" in der Mitte, welches ihm zum Andenken an seinen glorreichen Widerstand verliehen wurde. Die Devise lautet: „Fortiter, Fideliter, Feliciter."

Gegossen und ciselirt wurden auch diese beiden Standbilder von L. Friebel. Die granitnen Fußgestelle sind von dem Hof-Steinmetzen Wimmel angefertigt.

Die Befürchtung, welche man wohl geäußert hat, daß alle drei Statuen in der ihnen zugedachten Stellung zu nahe nebeneinander treten würden, ist in keiner Weise bestätigt, im Gegentheil füllen sie den Raum auf eine sehr glückliche Weise aus, und stehen so genau in der angemessenen Entfernung von einander, wie es zur Schönheit und Harmonie des Ganzen dienlich ist. Zu beklagen ist freilich, daß sie meist keinen anderen Hintergrund als den von grünen Bäumen haben, und will man in dieser Beziehung den vortheilhaftesten Standpunkt wählen, so muß man sich mitten auf den Granitsteig stellen, der vom Zeughause nach dem Palaste des hochseligen Königs führt, wo man dann die Seitenfaçade des Opernhauses zum Hintergrund hat. Auch die Beleuchtung ist in so fern keine günstige, als die Vorderseite im Norden, also immerwährend im Schatten steht. Da aber die Linden nicht ganz genau nach dem Compaß gebaut sind, so werden auch die neuen Bildsäulen von jenem Schein getroffen werden, welchen die sommerliche Abendsonne auch an die Nordseite der Linden wirft und welcher auch den ganzen Opernplatz und Lustgarten so wunderbar schön zu beleuchten pflegt.

Aus dem Pariser Kunstpalast.

Ich hatte mich dem Augenscheine zum Trotz, und weil ich es von allen Seiten und von den „Bestunterrichteten" versichern hörte, überreden lassen, daß der Tag der Eröffnung, wenigstens für die Kunstausstellung, gewissenhaft werde eingehalten werden. Als ich daher in den letzten Tagen des April aus London zurückkam, war ich nicht wenig erstaunt, die Nachricht von der Verschiebung der Eröffnung beider Ausstellungen zu hören, welche am 28. früh — drei Tage vor der angesetzten Frist — die Leser des Moniteur unangenehm überrascht hatte, nachdem seit drei Monaten die Unmöglichkeit des Einhaltens dieser Frist von Männiglich erkannt und ausgesprochen worden war. Man kann sich denken, wie viele und mannigfaltige Interessen durch eine derartige Maaßregel gekränkt, wie viele Erwartungen getäuscht worden. In diesem Falle sind besonders die Besucher aus der Provinz, die sich schon zahlreich eingefunden hatten, größtentheils, sei es in den Mitteln, sei es in der Zeit, beschränkt. Glücklicherweise aber giebt es keine Regel ohne Ausnahme, keine Consigne ist ganz unbeugsam, und trotz dem „für Jedermann streng verbotenen Eingang" sah die Verwaltung der Kunstausstellung wohlweislich und nachsichtig durch die Finger, und man erfuhr bald, daß tagtäglich Hunderte von Schaulustigen sich mitten unter den mit dem Aufhängen und Aufstellen der Kunstgegenstände beschäftigten Arbeitern herumtrieben. Wem nur irgend daran lag, sich um diese Vergünstigung zu bewerben, dem konnte es kaum an Mitteln und Wegen fehlen, um zu seinem Zwecke zu gelangen. So hab' ich denn heute fünf Stunden in der Ausstellung zugebracht, habe nicht viel weniger als 4000 Bilder, zum Theil prüfend, angeschaut; habe über mehr als 200 flüchtige Noten zu Papier gebracht; habe meine Augen angestrengt, um, in den fremden Schulen namentlich, von hochhängenden Bildern die Namen zu lesen, und Sie können sich denken, wie mir in diesem Augenblick der Kopf schwindelt. Hier und da steht noch ein Bild gegen die Wand gelehnt, im Ganzen aber ist die innere Einrichtung zu Ende und jedes Ding hat seinen Platz gefunden; nur Zeichnungen sind noch großentheils im Rückstande und man sieht deren ganze Stöße aufgehäuft. Es läßt sich daher im Ganzen schon ein Urtheil fällen, und ich kann auch sagen, daß im Ganzen und Allgemeinen der Eindruck, den ich mit fortnahm, ein sehr befriedigender ist; nur als Deutscher beklage ich, nicht ebensoviel sagen zu können. Unser Vaterland, unsere Schulen sind schlecht oder ungenügend vertreten; und während England Alles aufgeboten hat, um dem befreundeten Nachbarvolke einen würdigen Begriff von den Leistungen seiner Künstler der Jetztzeit beizubringen, während jeder englische Künstler von einigem Belang es sich zur Ehre gerechnet hat, sein Bestes beizusteuern, um angemessen vertreten zu sein auf diesem europäischen Congresse friedlicher Art, während ein leitender Gedanke durchblickt in allen Sendungen, die von dem großen Insellande angekommen, — sehen wir in den Reihen der Meister, welche München, Berlin, Düsseldorf, Wien u. s. w. die Seinen nennt, die beklagenswerthesten Lücken, finden von denen, welche beigesteuert haben, Unbedeutendes, von Rom, dem Sitze einer umfassenden Kunstthätigkeit, auf die unsere Nation nicht ohne gerechtes Selbstgefühl blickt — gar nichts, so viel man auch zum Voraus von einem ganzen Cabinet voll Overbeck'scher Cartons und Zeichnungen gesprochen: kurz, wir sehen muthwillig eine Gelegenheit versäumt, wie sie sich vielleicht in dem Leben unserer Generation nicht zum zweitenmale darbieten wird. Und doch, wenn irgend ein Ort, wenn eine Stadt in unserm Welttheil sich zu einem solchen Congresse eignet, so ist es Paris, wenn es auch nicht gerade geographisch der Mittelpunkt von Europa genannt werden kann. Unser Nationalstolz mag sich dagegen sträuben, so viel er will, — es kann nur der Beschränktheit oder dem blinden Vorurtheile einfallen, zu läugnen, daß Paris in mehr als einer Hinsicht die Hauptstadt der Welt ist. Daß es einem wohlerworbenen und verdienten Rufe, nicht in musikalischer oder dramatischer Hinsicht nur, sondern auch in der bildenden Kunst die Krone aufsetzt, das wird doch wohl allgemein zugegeben; und daß Künstler, Kritiker und Publikum hier wenigstens ebenso geneigt sind, als irgendwo, fremdes Verdienst laut und freudig anzuerkennen, das beweisen zur Genüge mehrere spezielle Fälle, die mir bekannt sind, und die ich seiner Zeit den Lesern Ihres Blattes mitgetheilt habe. Schon jetzt, vor Eröffnung der Ausstellung, hört man wieder, und zwar Franzosen, mit Bewunderung von den Bildern unseres Landsmanns L. Knaus sprechen. Ich kann daher nicht umhin, — ich wiederhole es, — die geringe Betheiligung unserer Landsleute bei der allgemeinen Kunstausstellung in Paris, dieselbe mag nun zur Last fallen, wem sie wolle, den Regierungen oder den Künstlern, offen zu tadeln und lebhaft zu bedauern. Wohl weiß ich, daß die blühendsten Kränze, welche unsere Meister in der Kunst sich errungen haben, nicht den Staffeleibildern gilt, daß der Ruhm der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts auf monumentalen Schöpfungen beruht und daß der Götter- und Heldensaal der Glyptothek sich ebensowenig nach Paris schaffen lassen, als das riesige Denkmal Friedrich des Großen; ebensowenig übersehe ich, wie manche unserer Besten, — um z. B. nur Schwanthaler und Rottmann anzuführen — nicht mehr unter den Lebenden wandeln; aber eben dieses hätte denen, die etwas einzusenden haben,

denen, die noch rüstig in Reih und Glied stehen, zur Aufforderung dienen sollen, sich am Kampfe zu betheiligen. Ob man übrigens den Cartons unserer Meister, welche bekanntlich in der Umgebung von Oelbildern, und namentlich hier umringt von der Farbenpracht der Engländer und Franzosen, sich keineswegs im Vortheil befinden, — ob man geneigt sein wird, diesen Schöpfungen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen oder auch nur die nöthige Aufmerksamkeit zu schenken, möchte ich fast bezweifeln. Zudem scheint mir von Overbeck, Veit, Schnorr, H. Heß, Bendemann, v. Schwindt und Steinle wenig oder nichts vorhanden zu sein: von beiden letztern nur sind Oelbilder angekündigt. B. Genelli's herrliche und geniale Zeichnungen würde ich auch schmerzlich vermissen. Was ich nun von deutschen Bildern gesehen habe, ist Folgendes, — wobei ich übrigens bemerken muß, daß meine Liste schon deshalb auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, weil ich von den in den obern Reihen hängenden Bildern die Namen nicht lesen konnte, aus dem bloßen Anblick des Bildes aber, ich gestehe es, in den wenigsten Fällen mich getraue, den Meister zu bestimmen. In dem großen Saal, der den norddeutschen Schulen angewiesen und in dessen Mitte das kolossale Gypsmodell des heil. Georg mit dem Lindwurm von Kiß aufgestellt ist, sieht man: Von E. Magnus Jenny Lind und Mendelssohn; zwei andere vortreffliche Portraits von Richter und von Jul. Röting; C. Begas de ipse 1848; Schrader's Leonardo da Vinci, der mich von allen größern Bildern der Münchner Ausstellung des vorigen Jahres am meisten befriedigte, und desselben Künstlers Milton, seinen Töchtern diktirend. E. Hübner's verfolgte Wilddiebe und deutsche Auswanderer von den Gräbern der Ihrigen Abschied nehmend, — ein Bild, welches einen bessern Platz verdient hätte. Adolph Menzel, Friedrich der Große und Voltaire. Meyerheim's Kirchgänger und Großvater. Meyer von Bremen, zwei Kinder, das schlafende Brüderchen betrachtend, — wie ich glaube, eine kleinere Wiederholung des durch den Stich bekannten Bildes. Fr. Ittenbach und K. Müller müssen Deger ersetzen. Kretschmer, zwei Seitenstücke, Scenen aus der Wüste. C. Steffeck, Plünderung eines Klosters. Klöber, Tod des Adonis. F. Krüger, Innere eines Stalles und Windspiele. E. Güterbock, türkischer Schuhflicker. Mehrere vortreffliche Landschaften von Achenbach und E. Hildebrandt. Andere von Hoguet, Schulten, Alex. Michelis und A. Leu, Seiffert, Steinecke und Lindlar. Von einer ausgezeichnet schönen Landschaft, wahrscheinlich aus Sicilien entnommen, wo eine zahlreiche Heerde von Schweinen um eine Pfütze und unter Cactus- und Agave-Stauden gelagert ist, weiß ich den Meister nicht zu nennen.

Auf der Einen Wand, welche die ganze Münchner Schule befaßt, ja, wie es scheint, die Frankfurter und Stuttgarter noch dazu, habe ich unterscheiden können: Zwei Portraits von Fr. Kaulbach; F. Dürck, ein nacktes Mädchen in einer phantastisch beleuchteten Landschaft; Ziegen von B. Adam. Landschaften von Rich. Zimmermann, Zwengauer, Heinlein und einigen andern; Neher, Baade. — Von Ventadour, Fackelzug in Frankfurt a. M. zu Ehren des Kaisers von Oesterreich veranstaltet 17. Aug. 1854. — Karl Müller aus Stuttgart, der in Paris lebt, Romeo und Juliette und Sappho. — Wo bleiben Heß, Adam, Monten, Bürckel, Kirner und so viele andere?

Die Wiener Schule beschränkt sich auf ein historisches Bild von Blaas, fünf vortreffliche Genrebilder von Waldmüller; das „alte österreichische Bauernweib" in der Kirche, von F. Eybl 1847, das den Besuchern der Münchner Ausstellung von 1854 gewiß in der Erinnerung geblieben ist, denn man kann kaum einen meisterhafter gemalten Kopf sehen. Schlesinger's bekannte Darstellungen, die zum ersten und einzigen Zwecke Sinnenkitzel zu haben scheinen (unter den hiesigen Deutschen ist Schl. unter dem Namen H.r.nbreughel bekannt). Angelo Inganni, italienisches Hochzeitsfest bei Nachtbeleuchtung. R. van Haanen, eine gute Winterlandschaft. Caffi, Ansicht von Venedig im Winter (!) — ein ebenso origineller als unglücklicher Einfall.

Der badenschen Schule, deren Mittelpunkt Fr. Winterhalter bildet, mit dem Portrait einer polnischen Gräfin und ihrer drei Kinder — seinem großen Bild, die Kaiserin mit ihren Ehrendamen, ist ein anderer Platz angewiesen. — Dieser Schule hat sich auch L. Knaus angeschlossen, dessen „Morgen nach einer Dorfkirchweih" wir mit Freuden wieder begrüßen. Neu sind: eine Feuersbrunst und Zigeuner im Walde. — Außer diesen: Joh. Grund in Baden-Baden, Medea. — Theod. Weller, Genrebild. — B. Fries, Landschaft.

Die Schweiz ist vertreten durch: Lugardon, Diday, Gresclaude und Humbert, aus Genf. Ein Bild von Calame wird erwartet. Dann: Ed. Girardet, Zuber, Ulrich, Moritz. — Noch Manches habe ich ohne Zweifel übersehen. Von Jul. Hübner hängt in irgend einer Ecke eine lebensgroße männliche Gestalt. Von Rudolph Lehmann habe ich an einem Platze, der mir auffiel, ein Genrebild von halblebensgroßen Figuren, einen neapolitanischen Vorleser am Meeresufer, bemerkt. Heinrich Lehmann hat seinem Vaterlande den Rücken gewendet und sich unter den Franzosen eingebürgert, wo nicht weniger als 25 Bilder seiner Hand denen von E. Delacroix gegenüberhängen. —

Die scandinavische Schule ist in einer Vorhalle, unmittelbar am Eingang, untergebracht. Diese stiefmütterliche Behandlung scheint mir ganz unverdient; denn ich war bei einem flüchtigen Durchschreiten angenehm überrascht durch die schöne harmonische Stimmung der Farbe und die kräftige Gesammtwirkung. Mit Namen weiß ich nur zwei Künstler zu nennen (die in Paris leben): Kierboë, der Thierstücke, und Grönland, der vortreffliche Frucht- und Blumenstücke malt. —

Auch in der Abtheilung, die den belgischen Künstlern angewiesen ist, fehlen die älteren Meister, de Keyser, Baron Wappers, der jetzt in Paris lebt, Gallait u. a. Nur von E. de Biefve sieht man das bekannte Bild, den Compromiß des flandrischen Adels. Dann ein größeres Bild von Verboeckhoven, der bekanntlich in diesen Dimensionen nicht glücklich ist; ein Genrebild von Brakelaer (das ich nicht ohne Widerwillen ansehen kann). Drei vortreffliche Bilder von Leys, seine neuesten Schöpfungen, entschädigen dafür, so wie die übrigen meist in der Farbe und Behandlung ausgezeichneten Bilder der jungen belgischen Schule (deren Künstler fast sämmtlich in Paris ansäßig sind). Diese sind: Fl. Willems, Joseph und Alfr. Stevens, E. Coulon (in diesem Frühjahr gestorben), Ch. Verlat, dessen zwei kleinere Seitenstücke, Füchse mit Wildenten, zu den lebensvollsten und geistreichsten Darstellungen dieser Art gehören, die je gemalt worden sind. Außerdem bemerkt man noch Bilder von Robbe, Tschaggeny, Portaels, Termak, Madou, Fourmois u. a. —

Die Holländer sind mir wahrscheinlich entgangen.

In der spanischen Schule habe ich, außer einer Anzahl meist lebensgroßer Portraits vornehmer Herren und Damen von F. de Madrazo, dem Sohn, nichts Bedeutendes bemerkt.

Ich gehe nun zu den Engländern über, deren Bilder die beiden Wände einer langen Gallerie anfüllen. Sie würden staunen, wollte ich Ihnen nur das vollständige Verzeichniß aller Namen mittheilen, denn ich habe deren mehr als siebzig aufgeschrieben. Wie in einer zahlreichen, aus allen Völkern der Erde ausgewählten Versammlung, eine Gruppe von Engländern sich auf den ersten Blick und unfehlbar zu erkennen giebt, so haben auch die Gemälde dieser Schule bei einer entschiedenen Familienähnlichkeit unter sich, etwas so unverkennbar Eigenthümliches und Originelles, daß man selten oder nie, auch nur entfernt, an eine andere Schule erinnert wird. Denn auch da, wo er nachahmend auftritt, kann der Engländer sich nicht verläugnen, und so können wir in Wahrheit sagen, daß England — zum

ersten Male im 19. Jahrhundert — in den bildenden Künsten eine rein nationale Schule auf seinem Boden wurzeln und reiche Blüthen treiben sieht. — Die augenfälligsten Vorzüge dieser Schule sind: die Wahl nationaler Gegenstände und Typen, deren geistreiche und charakteristische Darstellung, eine große Wahrheit und Treue der Naturnachahmung und eine gesunde Sinnlichkeit, die sich in schwellenden Formen und in einer bald glänzenden, bald tiefgesättigten Färbung von ungemeiner Kraft und seltenem Reize äußert. Naheliegende Abwege sind das phantastisch Ausschweifende und das grell Uebertriebene und Bunte. — Neun Bilder von Mulready geben Gelegenheit, diesen außerordentlich anziehenden Künstler, der die mannigfaltigsten Tonarten anzustimmen weiß, in seiner reichen Eigenthümlichkeit kennen zu lernen. — Beinahe eben so viele Nummern von Edw. Landseer, dem berühmten Thiermaler, darunter sein vielbewundertes Bild des Hufschmiedes, ein Pferd beschlagend, — Hunde, Affen ꝛc. in dramatischen Compositionen, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. — Von Ch. Eastlake, dem Präsidenten der Akademie, sieht man drei seiner eleganten und gefühlten Darstellungen. Hiob und die (unglückansagenden) Boten, nach Hiob 1, 14 — 19, von Poole, fesselt durch Würde der Auffassung und durch tiefgesättigte Färbung. Dyce hat sich seit einigen Jahren der „nazarenischen" Richtung angeschlossen; sein Jacob und Rahel erinnert an Overbeck, die Jungfrau mit dem Kinde an Fr. Francia oder Lorenzo di Credi. Nun kommt die glänzende Reihe der Genremaler: Ward, Ludwig XVI. und seine Familie im Gefängnisse des Temple; Frith, Scene aus Molière's Bourgeois gentilhomme, und Pope bei Lady W. Montague. Leslie, Onkel Tom und die Wittwe Wadman; Egg, Maclise, Webster, Holman Hunt, Hook, Philip, Frost, Redgrave. G. Hayter, Verurtheilung des Lord Russell; Grant, des fashionabeln Malers, Versammlung beim Wettrennen von Ascot und mehrere Portraits. Nicht vergessen darf ich Millais' des „Preraphaeliten", höchst bemerkenswerthe, mit unendlicher Sorgfalt in den Einzelheiten durchgeführte Bilder oder vielmehr Bildchen, die dem 24jährigen jungen Mann seit drei Jahren in seinem Vaterlande einen Namen gemacht haben. Bewunderungswürdig ist Roberts in seinem „Sonnentempel von Baalbec", dem Innern vom St. Stephan in Wien und andern Kirchenansichten. In der Landschaft zeichnen sich Linnel, Danby, Stanfield, Tennant, Gilbert Lee, Philip u. a. aus; in Blumen- und Fruchtstücken Miß Mutrie. Noch muß ich die Portraitmaler Boxall und Horsley nennen. —

Endlich bin ich bei der französischen Schule angelangt; hier aber muß ich mich kurz fassen und ich kann es auch, indem ich Ihnen sage, daß diese Schule begreiflicherweise alles aufgeboten hat, um ihren Nebenbuhlerinnen gegenüber so glänzend als möglich aufzutreten. Mit alleiniger Ausnahme von Ary Scheffer und Paul Delaroche sind sämmtliche Künstler von Bedeutung, die Häupter der Schulen, die Meister der Kunst, die Lieblinge des Publikums unter den ältern wie unter den jüngern Künstlern, auf das Vollständigste vertreten. Ingres füllt mit seinen Werken, der Frucht einer 50jährigen Thätigkeit, einen eigenen Saal an; eben so Horace Vernet, von dem ich 23 Bilder gezählt habe. Von Eug. Delacroix sind in dem großen mittlern Saal nicht weniger als 40 vereinigt; von Decamps in einem kleineren 42 Gemälde, ohne die Zeichnungen, darunter die unvergleichlich schöne Folge der Compositionen aus der Geschichte Samson's, und der türkische Schulmeister, der seine Knaben entläßt. Neben Decamps hängen etwa ein Dutzend Landschaften von Th. Rousseau. — Gudin hat 24 Marinen; Leon Cogniet seinen Tintoretto am Todtenbette seiner Tochter Marietta, seine Episode aus dem bethlehemitischen Kindermord und zwei Bildnisse. Eben so ist V. Schnetz durch mehrere seiner frühern Compositionen vertreten. Von Charles Müller, von Trogen, von Rosa Bonheur, von A. Yvon und andern sieht man Neues und Bedeutendes. Und hiemit will ich diese ermüdende Aufzählung abschließen, um so mehr, als ich mir vornehme, Ihnen mit nächstem noch einen übersichtlichen Bericht zuzusenden, um vor allen Dingen die Liste der deutschen Künstler, die sich bei der Ausstellung betheiligt haben, zu berichtigen und zu vervollständigen. —

O.

Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst zu Mailand.

(Schluß.)

Hr. K. bestreitet zwar den altchristlichen Ursprung dieses (Ziff. 6 meiner früheren Beschreibung besprochenen) interessanten Monuments.*) Aber ich habe dasselbe wiederholt vom Boden bis zur Spitze untersucht, und bin fest überzeugt, daß Jeder, der sich mit Archäologie befaßt hat, und dabei zugleich auch Techniker ist, das merkwürdig konstruirte und mit den untern Theilen des Baues genau zusammenhängende, 90' weite Kuppelgewölbe jener Zeit zuschreiben wird, von der wir wissen, daß außer der ungeheuren Kuppel der Sophienkirche noch so viele andere große Kuppeln gebaut wurden, wogegen, wie schon gesagt, zu Anfang des Mittelalters jene bedeutenden Dimensionen der Gewölbe gar nicht mehr vorkommen. Dieselben gehen nicht mehr viel über 30' hinaus, und nehmen erst in der spätern Periode des Mittelalters wieder zu. Hr. K. sagt zwar, daß die Kuppel von S. Giovanni selbst „von eifrigen Frühdatirern erst als longobardisch" (mir nicht früh genug) „angenommen wird, während sie die heutige Kunsthistorie aus guten Gründen erst in den Beginn der Epoche des romanischen Styles setzt." Indessen beschränken sich diese Gründe in Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte pag. 434 blos darauf: daß im Innern „gewisse, sehr eigenthümliche Einrichtungen und Formen" vorhanden sind, „die bereits dem sich selbständiger entwickelnden romanischen Style der Kunst angehören, so daß das Gebäude schwerlich früher als etwa um den Schluß des XI. Jahrhunderts entstanden sein dürfte" und weiter unten: „Die Beschaffenheit dieser" (leichten und kleinen) „Arkaden und ihr Verhältniß zum Ganzen ist hier vornämlich als jenes charakteristische Merkmal zu betrachten." Diesem Merkmale fehlt aber in doppelter Hinsicht die gewünschte Beweiskraft: Erstlich haben wir oben gesehen, daß die Klein-Arkaden nicht erst im Mittelalter entstanden sind, sondern daß sie sich in der mittelalterlichen Architektur blos fortgesetzt haben, und ein echt altchristliches Motiv sind. Zweitens hatte aber die fragliche Galerie ursprünglich gleich jener in S. Aquilino nur einfache Bogenöffnungen, und die in dieselben eingesetzten, jetzt vorhandenen gekuppelten Bogen mit ihren zierlichen Säulchen stammen, wie ihre fein gearbeiteten, rein jonischen Capitälchen unumstößlich beweisen, erst aus der Zeit der Früh-Renaissance. Von irgend einem antiken Monumente rühren offenbar die im Innern von S. Giovanni verwendeten 14 Stück schönen großen Marmorsäulen korinthischer Ordnung her, mit ihren Architrav-Stücken, hinter denen von Säule zu Säule Stichbogen auf quer in die Umfassungsmauer eingreifenden Unterlagsteinen gespannt sind. Das Gemäuer besteht durchgängig aus kleinen Macigno-Quadern und ist, wie an der Umfassungsmauer, so auch an dem mit letzterer durch 24 rückwärts greifende Sporen verbundenen Kuppelgewölbe in so gleicher Weise und wie aus einem Gusse aufgeführt, daß Kuppel und Umfassungsmauern einer Bauzeit angehören müssen. Da wo der Bogen der Kuppel anfängt, läuft noch eine zweite Galerie herum mit viereckigen Oeffnungen, durch welche zugleich das Licht der obersten, an der Umfassungsmauer des Baues vorhandenen Fenster in

*) Nämlich San Giovanni in Florenz. D. Red.

das Innere einfallen kann. Eine ähnliche Anordnung findet sich an der Kuppel der obenerwähnten altchristlichen Kirche zu Nocera, die uns denn auch schon gezeigt hat, daß der überhöhte Bogen an der Kuppel von S. Giovanni durchaus nicht gegen den altchristlichen Ursprung streitet. Die älteren Gelehrten Toskana's, Villani, Dante hielten die Kirche S. Giovanni für einen ursprünglich heidnischen Tempel. Dies ist wegen der darin verwendeten antiken Säulenstellung und auch wegen der accuraten Mauerung und schönen Zusammenfügung aller Theile erklärlich. Es wäre aber nicht erklärlich, wie es diesen wohl unterrichteten Männern hätte unbekannt bleiben können, daß der Bau erst in einer ihnen nicht gar entfernt liegenden Zeit aufgeführt worden wäre.

Nach solchen Belegen glaube ich denn bündig bewiesen zu haben, daß die Kirche S. Giovanni, mit Ausnahme der später hergestellten innern Vertäfelungen, Mosaiken und äußern Verkleidungen, sonst in allen Theilen echt altchristlichen Ursprungs ist, wobei ich nicht unerwähnt lassen will, wie sich hier ebenfalls wieder ausnehmend kühne Konstruktionen zeigen.

Die Ziff. 1 meiner Beschreibung erwähnten Säulen, die im obern Geschosse von S. Lorenzo herumstanden, konnten nach den Höhenmaaßen, die sich aus der Beschreibung der alten Schriftsteller und aus den noch vorhandenen ursprünglichen Umfassungsmauern ergeben, eine Höhe von 15′ haben, und Bassi nennt sie wohl nur Colonnette im Gegensatz zu den fast noch einmal so hohen Pfeilern der untern Bogenstellung. Wenn es aber auch wirklich ganz kleine Säulen gewesen wären, wie Hr. K. will, so ist doch sein Ausspruch „Galerien mit Säulchen sind eben so wenig antik wie frühchristlich" durch obige Erörterungen bereits entkräftet. Ich will indessen noch zum Ueberflusse daran erinnern: daß in der zweiten Höhenregion des aus dem V. Jahrhundert stammenden Baptisteriums zu Ravenna kleine Wandsäulen zur Verringerung der Gewölbspannung zu sehen sind, so wie denn ähnliche Säulen zu gleichem Zwecke und zwar gekuppelt auch in der, der altchristlichen Architektur offenbar beizuzählenden Markuskirche in Venedig und in S. Trophime zu Arles bestehen.

Endlich stellt Hr. K. meiner Annahme, — daß die untere Bogenstellung in den Exedren von S. Lorenzo ursprünglich nicht wie jetzt in Folge des Wiederaufbaues je vier Pfeiler, sondern nur (gleich den Exedren der Sophienkirche zu Constantinopel und der Kirche S. Vitale zu Ravenna) je zwei der kühnern, in der altchristlichen Architektur üblichen Zwischenweite gemäß gehabt habe — entgegen: „daß die altchristliche Architektur keineswegs größere Zwischenweiten anordnet, hierin vielmehr auf geraume Zeit hin mit Entschiedenheit noch dem antiken Gesetze enger Zwischenweiten folgt." Die Monumente sprechen aber anders. Während nämlich bei den antiken Säulenstellungen die Intercolumnien (etwa einige ganz kleine Monumente ausgenommen) nur $1\frac{1}{2}$ bis 2 Säulen-Durchmesser betragen, sehen wir dieselben in der altchristlichen Säulen-Bogenstellung folgendermaßen erweitert. In der großen Paulskirche zu Rom sogar, wo die Säulenstellungen ungeheuer hohe Mauern zu tragen haben, sind die Intercolumnien schon 3 volle Säulen-Durchmesser weit, und desgleichen selbst an der untern Säulenstellung in der Sophienkirche zu Constantinopel, an der obern aber über 4 Durchmesser. In der sehr alten Kirche S. Pudentiana von mäßiger Größe betragen aber die Intercolumnien über 5 Durchmesser, und in den übrigen römischen Basiliken haben die Säulen-Bogenstellungen durchschnittlich Intercolumnien von 4 Durchmesser. In den Ravennatischen Basiliken betragen die Intercolumnien meist 4 bis 5 Durchmesser. Bei der fraglichen Bogenstellung in S. Lorenzo aber bleibt — was Hrn. K. entgangen zu sein scheint — mit je vier Pfeilern in den Exedren nur eine Zwischenweite von $1\frac{3}{4}$ Durchmesser, und dieselbe wird mit je zwei Pfeilern, wie ich für die ursprüngliche Anlage annehmen zu müssen glaubte, noch nicht über $3\frac{1}{2}$ Durchmesser groß. Folglich rechtfertigt sich meine Restauration der ursprünglichen Anlage hinlänglich durch die eben aufgezählten Beispiele. Zuletzt wird noch gegen meine Annahme, daß die noch vorhandenen achteckigen, nur roh gearbeiteten Pfeiler die ursprünglichen sind, und also mit dünnen Marmorplatten gleich jenen von Eusebius beschriebenen Pfeilern in der Constantinischen Kirche des heil. Grabes verkleidet waren — ausgesprochen: daß Eusebius kein Wort sagt, „welches Aehnliches schließen ließe." Eusebius sagt aber lib. III. cap. 37: „Von diesen Hallen (im Innern der Kirche) wurden die einen zunächst an der Fronte des Hauses (d. h. des Mittelschiffes) durch sehr große Säulen gestützt, die andern innerhalb der vordern wurden durch Pfeiler emporgerichtet, welche mit vielem Schmuck von außen umkleidet sind." Für die streng richtige Uebersetzung dieser Stelle steht ein Philologe und Archäologe von anerkanntem Rufe ein.

Nachdem sich nicht allein S. Lorenzo und S. Aquilino zu Mailand, sondern auch S. Giovanni zu Florenz als ursprünglich altchristliche Kirchenbauten so unwiderleglich gegen die Ansichten Hrn. Kugler's erwiesen haben, so kann ich das, was am Schlusse meiner frühern Beschreibung unter I. bis IV. über altchristliche Architektur im Allgemeinen und ihr Verhältniß zu den spätern mittelalterlichen Bauarten ausgesprochen ist, keineswegs als erschüttert ansehen. Ich erlaube mir sogar, bei dieser Gelegenheit noch der Bemerkung IV vorläufig — eine ausführliche Besprechung auf später mir vorbehaltend — beizufügen: daß die allgemein verbreitete (übrigens von mir selbst früher gehegte) Ansicht — es sei die vollständige Ueberwölbung des Langhauses als Fortbildung der altchristlichen, mit Holz bedeckten Basilika erst später in der romanischen Architektur zu Stande gebracht, und endlich in der gothischen Architektur vollends künstlerisch ausgebildet worden — keineswegs richtig ist. Wie in der christlichen Malerei und Skulptur, so zeigt sich auch in der christlichen Architektur, trotz des Zusammenhanges jeder Periode mit der vorhergegangenen, keine regelmäßig aufsteigende Stufenleiter bei den verschiedenen auseinandergefolgten Bewegungen und Entwickelungen, kein stetes Fortschreiten nach einem vorher bestimmten und sich gleichbleibenden End-Ideale, sondern es hat bald ein Steigen, bald ein Sinken in der künstlerischen Durchbildung, es hat öfter ein Wechseln des Ideals sowohl hinsichtlich der charakteristischen Gestaltung, als hinsichtlich der dekorativen Haltung statt gefunden. Daher zeigt denn die hinter uns liegende Folge von 15 Jahrhunderten nicht blos einen geglückten Höhepunkt der christlichen Architektur, sondern mehrere solche; und es ist um so auffallender, wenn man nur den Höhepunkt, den die gothische Architektur in ihrer offenbar sehr eigenthümlichen, der klassischen formalen Bildung fernliegenden Weise und Geschmacksrichtung erreicht hat, hervorhebt, dagegen aber den Höhepunkt und echt christlichen Charakter jener ältern Periode verkennt, als gerade die letztere vermöge ihrer klassisch formalen Bildung wieder unserer heutigen Zeit so nahe steht. Die Versetzung des überwölbten, organisch gegliederten Langhauses in die Zeit des Mittelalters (worüber übrigens in Kugler's Kunstgeschichte p. 422 erklärt werden muß, daß dies noch „nicht völlig klar" ist,) wird durch die genauere Würdigung der altchristlichen Monumente leicht widerlegt.

In Italien, wo nach der Verlegung der kaiserlichen Residenz nicht mehr viel Geld, aber noch viele antike kostbare Säulenschafte zu Gebote standen, mochte man freilich nicht leicht überwölbte Langkirchen bauen; aber in Constantinopel fehlte es keineswegs an solchen. Als gewölbte Langhäuser beschreibt uns Procopius die unter Justinian erbaute Kirche sämmtlicher Apostel, die Kirche des Petrus und Paulus, die Kirche der Deipara. Und Gregor von Tours spricht ebenfalls von mehreren überwölbten Langhäusern in Frankreich. Bei den auf uns gekommenen altchristlichen Kirchen, die überwölbt sind, treffen wir bereits alle möglichen, ja die complicirtesten Arten von

Gewölben und zwar zum Theil in sehr bedeutenden Dimensionen an. Namentlich kommen über großen viereckigen Räumen nicht blos Kuppelgewölbe, sondern auch Kreuzgewölbe vor, die mit einfach kantigen Diagonalgräten beginnend, gewöhnlich oben in eine Kugelfläche übergehen, wie sich dies als construktiv sehr zweckmäßig auch noch in der romanischen Architektur beibehalten findet. Die verschiedenen Flächen der Gewölbe sind auf das mannigfachste musivisch verziert, und zu den Gurtbogen steigen Lesenen empor und bilden eine sehr lebhafte correkt-constructive Vertikal-Gliederung, die oft noch durch musive Ornamente und Vertäfelungen sehr hervorgehoben wird. Von der Schönheit und genauen Ausführung solcher dekorativen Details geben die gut erhaltenen Stücke in S. Vitale, dem Baptisterium zu Ravenna &c. keinen geringen Begriff.*)

Wenn Hr. K. am Schlusse seiner Entgegnung sagt: um den Standpunkt desjenigen, „der mit vorurtheilslosem Blick das Gesammtgebiet der historischen Entwickelung überschaut", wäre es „etwas Schönes und Würdiges", so ist dies sehr richtig. Wer aber auf diesem Standpunkte steht, der wird jener christlichen Blüthezeit, wo mit der überkommenen klassisch-formalen Bildung eine ganz neue verklärte Gemüthswelt vermählt wurde, wo ein Ambrosius, ein Augustinus, ein Chrysostomus, ein Gregor der Große wirkten, hohe schöpferische Kraft keineswegs absprechen, und nicht mit Gewalt die neuen Formen, Gliederungen und Gruppirungen ihrer echt christlichen, kunstreichen, großartigen Baudenkmale theils noch der vorangegangenen Zeit des absterbenden heidnischen Römerthums, theils schon der nachfolgenden Zeit des mit formaler Rohheit beginnenden Mittelalters zutheilen.

Dr. H. Hübsch.

*) Erst mit der zweiten Hälfte des Mittelalters kommen an den Kreuzgewölben besondere, vortretende und aus Haustein bestehende Diagonal-Rippen in Uebung, welche aber keineswegs — wie Nichttechniker behaupten — als ein Fortschritt des Gewölbebaues anzusehen und aus einem construktiven Beweggrunde entstanden sind, sondern welche lediglich eine dekorative Veranlassung haben, um nämlich den beliebt gewordenen, vom Boden aufsteigenden vielen dünnen Blendsäulen einen Scheindienst zu verleihen. Wie die neugothische Repristinations-Aesthetik in diesen Diagonal-Rippen (die statt die Gewölbe zu tragen, vielmehr von letztern gehalten werden) und in diesen über die naturgemäßen verschiedenen Höhen-Regionen ohne gegliederte Verbindung hinwegschießenden Blendsäulen (einem bei den romanischen Kirchen von den heidnisch-römischen Monumenten ganz äußerlich abcopirten Motive, das in der Gothik vervielfältigt und allerdings sehr harmonisch mit dem Ganzen verbunden erscheint) vorzugsweise, ja ausschließlich die künstlerisch fortgeschrittene und specifisch christliche Durchbildung sehen will, während sie die altchristlichen kantigen, aber mit musiven Lineamenten und Vertäfelungen reich verzierten Lesenen noch für arm und todt hält, dies muß allerdings Künstler, die sämmtliche christliche Bauarten mit gleicher Aufmerksamkeit, und jede von ihren verschiedenen Standpunkten aus zu würdigen wissen, in nicht geringem Maaße befremden.

Nekrolog.

Der Maler Jacob Schlesinger, Professor und erster Restaurator am Königl. Museum zu Berlin, starb am 12. d. M. nach einer Krankheit von wenigen Tagen im 62sten Lebensjahre.

Er war gebürtig aus Grünstadt in der Baierischen Pfalz, aus einer Malerfamilie. Von seines Vaters Hand findet man am Rhein aller Orten Portraits und kleine Frucht- und Blumenstücke, die keinen großen, aber einen sehr gewandten und erfahrnen Meister verrathen.

S. widmete sich mit enthusiastischer Liebe der Malerei, lernte bei seinem Vater, studirte einige Jahre auf den Akademien in Mannheim und München, wurde aber plötzlich durch eine Augenkrankheit in seiner künstlerischen Thätigkeit 3 Jahre lang gehemmt und einer Schwermuth überliefert, von der er sein ganzes Leben hindurch nur in kurzen Unterbrechungen genesen konnte, was um so bedauerlicher war, als es ihm, bei sehr nobler Gesinnung, nicht an seiner geistiger Bildung, an Witz und angeborenem Humor fehlte.

Die Brüder Boisserée erkannten die eigenthümliche Begabtheit Schlesinger's, und gewannen ihn, sich der Wiederherstellung ihrer Sammlung niederdeutscher Gemälde zu unterziehen.*)

Von nun an opferte S. aus Bewunderung und Liebe zur klassischen Kunst seine eigene künstlerische Thätigkeit fast gänzlich.

Sulpice Boisserée, der ihn bis an sein Ende brüderlich und zärtlich liebte, empfahl ihn hierher nach Berlin, wo W. v. Humboldt mit Hirt und Schinkel den Auftrag zur Bildung des Museums bekommen hatten. So ward S. durch diese Herren und durch Rauch, der ihn in Dresden von vortheilhafter Seite hatte kennen lernen, im Jahre 1822 unter günstigen Bedingungen nach Berlin gerufen, wo er seitdem unausgesetzt der Gemäldesammlung des Königl. Museums sehr gewichtige, wenngleich nur von Wenigen erkannte und lange nicht genug gewürdigte Dienste geleistet hat; denn er lebte nur für dieses Institut, dessen Gedeihen ihm mehr am Herzen lag, als wenn es sein Eigenthum gewesen wäre. In S. waren seltene Eigenschaften vereinigt. Er war ein tiefer Kenner durch angebornen Takt, durch Künstlerschaft und Studium. Er war zum Kenner geboren, und begabt dazu, wie äußerst wenige Menschen. Zugleich hatte er den Blick und die Hand, sich in die Eigenthümlichkeit der verschiedensten Kunstwerke aus den verschiedensten Epochen und Schulen hineinzufühlen, so daß er verlorene Theile in alten Bildern in einer Weise zu ergänzen verstand, daß Niemand das Alte vom Neuen zu unterscheiden vermochte. Dabei hatte er kindlichen Respekt vor dem Vorhandenen und widerstand streng jeder Versuchung, die alten Bilder verbessern zu wollen.

Er war nicht Restaurator von gewöhnlicher Art, nicht ein bloßer Ausflicker, sondern Künstler im wahren Sinne des Worts. Von seiner Hand hat man mehrere vortreffliche Portraits und sehr meisterlich und poetisch angeordnete Frucht- und Blumenstücke; dazu besaß er die Gabe, in seltener Vollkommenheit zu copiren. Die Sixtinische Madonna von Raphael ist nie geistvoller und besser wiedergegeben worden, als durch ihn.**) Seine Studien dazu, Zeichnungen auf grauem Papier, sind von unschätzbarem Werth, denn sie sind dem begeisterten Meister mit Begeisterung nachempfunden. Das Größte und Höchste so wiedergeben kann nur, wer selber Großes in sich trägt.

S. war ernst, verschlossen, zuweilen krankhaft zurückstoßend, aber den Wenigen, die ihn verstanden, war er der treuste, aufopferndste Freund. Seinem Rath und seiner Belehrung verdankt der Unterzeichnete mehr, als irgend einem Zeitgenossen. Seine Kenntniß der Technik älterer Meister der verschiedenen Schulen war erschöpfend. Selbst die Malerei al fresco in ihrem charakterischen Wesen verstand Niemand so, wie er, wovon ein im königlichen Museum aufbewahrter Versuch den eklatanten Beweis liefert.

Hoffentlich wird man in seinen hinterlassenen Notizen Auskunft über seine reichen Erfahrungen finden. Wenigstens hat er häufig die Absicht ausgesprochen, dergleichen aufzuschreiben.

Der Verlust einer erwachsenen, hoffnungsvollen Tochter erschütterte ihn so, daß er sich nur schwer und langsam wieder erholen konnte, und das Dahinscheiden seiner vortrefflichen Frau konnte er nicht überleben. Er folgte ihr schon nach wenigen Wochen in's Grab.

Ed. Magnus.

*) Den Tadel, den man zuweilen und mit Recht gegen die Restauration der Boisserée'schen Sammlung aussprechen hört, hat nicht Schlesinger verschuldet.

**) Diese Copie wird im Dom zu Speier aufgehoben, wo sie leider, an einer feuchten Wand, gelitten hat.

Zeitung.

† **Düsseldorf,** Mai. Zur Vervollständigung und Berichtigung der bisher im Deutschen Kunstblatte über die Betheiligung der Düsseldorfer Künstler an der Allgemeinen Pariser Kunstausstellung mitgetheilten Notizen erlaube ich mir, Ihnen folgenden genauen Bericht zugehen zu lassen:

Die Zahl der wirklich abgesendeten Kunstwerke ist zwar hinter derjenigen der vorher eingegangenen Anmeldungen einigermaßen zurückgeblieben, theils weil manche Besitzer von älteren Werken hiesiger Künstler sich nicht geneigt finden ließen, ihre kostbaren Besitzthümer den Wechselfällen einer so entfernten Ausstellung anzuvertrauen, theils auch weil manche Künstler die angemeldeten Werke nicht rechtzeitig vollendet hatten oder aus anderen Gründen zurückgetreten waren. Aber demungeachtet hat unsere Stadt ein verhältnißmäßig sehr beträchtliches Contingent geliefert. Ob indeß die Düsseldorfer Künstlerschaft in ihrer ganzen Bedeutsamkeit durch dasselbe in Paris werde vertreten sein — dürfte schwerlich bejahet werden können, wie ausgezeichnet auch viele der dorthin entsendeten Bilder sind und einen wie guten Klang auch die Namen von mehreren Meistern haben, die dazu beigetragen. Von Seiten der Akademie, welcher in Betreff der aus Rheinland und Westphalen zu der großen Weltausstellung zu sendenden Kunstwerke von dem Herrn Cultus-Minister dieselben Funktionen zugewiesen worden waren, welche die Bezirks-Commissionen in Betreff der Industrie-Erzeugnisse zu versehen hatten, war zwar das Mögliche geschehen, die Besitzer ausgezeichneter Kunstwerke zu veranlassen, das Unternehmen zur Ehre unseres Vaterlandes und zum Ruhme unserer Künstler förderſamst zu unterstützen. Aber nicht einmal in nächster Nähe — bei dem Gemeinderathe unserer Stadt — haben diese Bemühungen den gewünschten Erfolg gehabt. So ist es denn gekommen, daß nur sehr wenige Werke, die aus den Händen der Künstler bereits in das Eigenthum Anderer übergegangen waren, für die Ausstellung gewonnen worden sind, und daß mehrere unserer hervorragendsten Meister, weil sie selbst gerade keine fertige Arbeit zu ihrer Verfügung hatten, in Paris nicht werden repräsentirt sein. Daß diese überdies fast sämmtlich Historien- und Genre-Maler sind, ist in Betracht der überwiegenden Menge von Landschaften, welche von hier abgesendet worden, ein um so größerer Uebelstand. Es fehlen dort nämlich: v. Schadow, Lessing, Hildebrandt, Sohn, Deger, Köhler, Leutze, Jordan, Camphausen, Siegert, Geselschap, der ausgezeichnete Landschafter Weber u. A. m., die gewiß zum guten Theile den Ruhm der Schule begründet haben und aufrecht halten.

Die wirklich zur Ausstellung abgesendeten Werke sind von folgenden Künstlern geliefert worden:

I. Historien- und Bildnißmalerei. — L. des Coudres 1 Gemälde, Ittenbach 2, K. Müller 3, Mücke 1 Carton, Roeting 2 Bildnisse.

II. Genremalerei. — Jernberg (Schwede) 2 Gemälde, K. Hübner 2, Nordenberg (Schwede) 1, A. Schrödter 3 farbige Cartons, A. Tidemand (Norweger) 1 Gemälde.

III. Landschafts- und Marinemalerei. — A. Achenbach 5 Gemälde, Osw. Achenbach 2, A. Becker 1, E. Berg (Schwede) 1, Bodom (Norweger) 1, Eckersberg (Norweger) 1, Gude 1, Hengsbach 1, Graf v. Kalkreuth 2, A. Krüger 1 Aquarellzeichnung, Larson (Schwede) 2, Leu 2, Lindlar 1, Lot 1, Mevius 1, Michelis 1, M. Müller (Norweger) 1, Porttmann 1, Printz (Norwegen) 1 Stillleben, v. Raven 1 Landsch., Radde 1, Ruths 1, C. Schmidt 2, Schulten 1, Steinike 1, v. Wille 1.

IV. Kupferstecherkunst. — Jos. Keller 1, Massau 1, Nüsser 1, Steifensand 2. Also überhaupt von 30 Künstlern 38 Kunstwerke, zu welchen noch 6 Cartons von A. Ramboux in Köln und das JJ. KK. HH. dem Prinzen und der Prinzessin von Preußen von der Rheinprovinz dargebrachte „Rheinlands-Album" mit seinen 78 Originalzeichnungen hinzuzurechnen sind.

Kunstvereine.

Der neue Frankfurter Kunstverein.

Einer der ältesten und wirksamsten Kunstvereine in Deutschland ist einem neuen derartigen Institute gewichen und hat sich aufgelöst. Auf die Kunde, daß sich ein neuer Kunstverein zu gründen im Begriff stehe, der, mit einem Capital von 30,000 fl. ausgestattet, ähnliche Zwecke wie der alte in größerem Maßstabe zu erzielen strebe, hat der Letztere in der Ueberzeugung, daß in Frankfurt nicht wohl zwei gleichartige Kunstvereine ohne beiderseitigen Nachtheil nebeneinander bestehen können, in zwei General-Versammlungen am 2. und 20. Dezember v. J. folgende Beschlüsse gefaßt:

1. Daß der bisherige Kunstverein nach Verloosung der von ihm erworbenen Kunstgegenstände sich aufzulösen habe.
2. Daß die Gelder für öffentliche Werke einem von der Direktion zu ernennenden Vorstande zu übergeben seien, um dieselben nach Vorschrift der bis jetzt bestandenen Statuten zu verwalten und zu verwenden. — Der Bestand der Kasse für öffentliche Werke beläuft sich auf 6000 fl. in Frankfurter und Badischen Obligationen im Ankaufswerth von 5587 fl. 30 kr., und 1419 fl. 10 kr. baar, welche Summe bereits auch dem Verwaltungs-Comité, bestehend aus den Herren G. von St. George, Senator Bernus, Consul Muck, Dr. von Guaita und Inspektor Passavant, übergeben worden ist.
3. Daß der Vorrath mehrerer der Vereinsblätter zur Verwerthung vorgenannter Kasse für öffentliche Werke überlassen werden solle.
4. Daß eine Summe von 800 fl., welche für ein im Jahr 1855 auszugebendes Vereinsblatt zurückgelegt worden war, dem neuen Kunstverein überlassen werden sollte, mit der Verpflichtung, sie nur zur Förderung der bildenden Kunst zu verwenden.

Die Verloosung der Kunstgegenstände erfolgte am 2. Februar d. J. und bestanden dieselben in:

15 Oelgemälden, 4 Aquarellen, 1 Kreidezeichnung, 43 Kupferstichen und Lithographien, 1 Exemplar von Hermanns Geschichte des deutschen Volkes in 15 Bildern, und 3 Medaillen in Kupfer.

Die Zahl der Mitspielenden belief sich auf

529 hiesige Mitglieder mit	667	Aktien
173 fremde „ „	179	„
im Ganzen 702 Mitglieder mit	846	Aktien.
Hiezu im Tausch an 15 auswärtige Kunstvereine	34	„
im Ganzen	880	Aktien.

Die Einnahme betrug	fl. 5007.	7	kr.
Die Ausgaben bis heute	„ 4799.	26	„
bleibt ein Cassarest von	fl. 207.	41	kr.

der eines Theils bestimmt ist, nachträgliche Unkosten zu decken, andern Theils ist aber der Rest statutenmäßig von dem zur Liquidation ernannten Ausschuß der Kasse für öffentliche Werke übergeben.

Das Jahrg. 1854 S. 196 erwähnte Gemälde von Hasselhorst, welches er im Auftrage des Vereins zu malen angefangen, aber noch nicht vollendet hat, übernahm der neue Kunstverein für seine Rechnung, die dem Künstler darauf gemachten Vorschüsse vergütend.

Der alte Frankfurter Verein hat 25 Jahre lang bestanden und den Ruhm behauptet, vielfach für monumentale Kunst mitgewirkt zu haben. Denn als im Jahr 1829 einige von warmem Gefühl für Kunst beseelte Männer zusammentraten, um einen Verein zu bilden, welcher anregend auf den Kunstsinn und ermunternd auf die Künstler wirke, besonders aber auch Mittel schaffe, um Werke der Kunst für die Oeffentlichkeit auszuführen und so die Theilnahme für höhere Kunst immer mehr zu verbreiten, bestimmten dieselben von vornherein, daß von der Eingangssumme jedes Jahr bis zu 20 Procent könnten, mindestens aber 10 Procent für öffentliche Werke müßten zurückgelegt werden. Außerdem veranlaßten sie noch jährliche Beiträge für denselben Zweck, so daß bei dem lebhaften Antheil, den man an diesem Verein nahm, dieser Kasse jährlich im Durchschnitt über 770 fl. zugeflossen sind.

Hiedurch sah sich der Kunstverein in den Stand gesetzt, nach und nach für die Summe von 11,861 fl. 46 kr. manches schöne Werk für die Oeffentlichkeit selbständig oder durch Beiträge zu denselben ins Leben zu rufen und die Ausschmückung, besonders seiner Stadt, nicht unerheblich zu fördern. Die Werke, für welche derselbe thätig mitgewirkt, sind, chronologisch geordnet, folgende:

1835.	Ein Basrelief in Bronze nach dem Modell von Thorwaldsen durch Bayer gegossen, für das Gutenbergs-Denkmal in Mainz, halber Antheil der Kosten	fl. 486.	31	kr.
1837.	Beitrag zum Gniollet-Denkmal von E. v. d. Launitz	„ 300.	—	„
1838.	Beitrag zum Goethe-Denkmal von Schwanthaler, in fünf Raten gezahlt	„ 4900.	—	„
1839.	Beitrag zum Hermanns-Denkmal	„ 100.	—	„
1841.	Die Versöhnung Kaiser Otto's mit seinem Bruder Heinrich, Oelgemälde von A. Rethel, in das bürgermeisterliche Audienzzimmer gestiftet	„ 1176.	57	„
1843—49.	Verschiedene Kaiserbilder für den Kaisersaal. Es sind folgende: Karl der Große von Ph. Veit, Sigismund von Ph. Folz, Rudolph II. von Hemmerlein, vier Medaillons mit Büsten Karolingischer Kaiser von Jung und Trost.	„ 3122.	18	„
1848.	Beitrag zum Monument der Buchdruckerfindung von E. v. d. Launitz, in drei Raten gezahlt	„ 1500.	—	„
1849.	Zur hundertjährigen Feier von Goethe's Geburtstag	„ 100.	—	„
1853.	Die Büste Klinger's von Dielmann, in den Saal des Bürgervereins gestiftet	„ 176.	—	„

Zur Verloosung kamen während den 25 Jahren folgende Kunstgegenstände: 346 Oelgemälde, 62 Aquarelle und Zeichnungen, 4 Glasgemälde, 73 plastische Werke, 1548 Kupferstiche und Lithographien.

Hinzuzurechnen sind noch die jährlich an alle Mitglieder ausgetheilten Vereinsblätter; von diesen erwähnen wir hier nur die Kupferstiche nach Veit's Freskogemälde im Institut und dessen ungläubigen Thomas, beide von E. E. Schäffer gestochen, die drei Blätter nach Riedel, die trauernde Wittwe von Rustige, von Müller gestochen, sodann die Lithographieen nach Moretto, Overbeck, Veit, Ed. Steinle und Becker aus Worms.

Die Ankaufssumme für alle diese Gegenstände beläuft sich seit dem Jahre 1830 bis heute auf 98,749 fl. Zählt man hiezu noch den Betrag der für öffentliche Werke verausgabten Gelder, so ergiebt sich eine für Kunstwerke verwendete Totalsumme von 110,610 fl. 46 kr., welche fast ausschließlich deutschen Künstlern zu Gute gekommen ist.

Nicht minder anregend wirkte auch der Kunstverein durch seine permanenten, unentgeldlichen Ausstellungen oder durch die größeren, welche er von Zeit zu Zeit, so lange er hiefür ein Lokal erhalten konnte, veranstaltet hat.

So darf der Verein gewiß mit großer Befriedigung auf das allgemeine Ergebniß seiner Bemühungen blicken, und es ist nur zu wünschen, daß der neue Kunstverein mit seinen größeren Mitteln auch noch Größeres erreichen möge.

Leider bietet der Prospektus des neuen Frankfurter Kunstvereins (concessionirt durch Beschluß hohen Senats vom 30. Dezember 1851), den man uns mitgetheilt hat und der das Statut des nunmehrigen Vereins zu sein scheint, nicht eine einzige Bestimmung, woran sich die Hoffnung knüpfen ließe, daß er in seiner neuen Gestalt auch die schöne Bethätigung für monumentale Kunst, wodurch der alte Verein so segensreich wirkte, aufrecht zu erhalten, ja wo möglich zu vergrößern beabsichtige; vielmehr haben die Bestimmungen des Prospekts für den aufrichtigen Kunstfreund viel zu viel von dem Charakter einer Lotterieanstalt. Möchten wir in unserer großen Befürchtung, daß das kunstbefördernde Frankfurt durch diese Kunstvereinsreform von seiner Höhe herabgestiegen sei, recht gründlich durch die Thaten des neuen Instituts getäuscht werden. Sein Prospektus lautet:

Das Kapital der Gesellschaft, von vorläufig 30,000 Gulden, ist von einer Anzahl Kunstfreunden zum Zweck der Beförderung der bildenden Künste zusammengeschossen worden.

Die Direktion der Gesellschaft kauft mittelst dieses Kapitals eine Anzahl Kunstwerke aller Art und bringt diese in ihrem Lokal vom Monat April bis Dezember zur Ausstellung.

Jeder die Ausstellung Besuchende erhält gegen den Eintrittspreis von 30 kr. ein Loos, welches in der im Dezember zu haltenden Ausspielung mitspielt.

Jeder, der 5 Loose à 30 kr. ankauft, empfängt ein Prämienloos.

Jeder, der 10 Loose à 30 kr. ankauft, empfängt 2 Prämienloose, wird dadurch **Mitglied der Gesellschaft**, und kann das Lokal während des ganzen Ausstellungsjahres besuchen.

Diese Prämienloose können nur durch Ankauf von 5 und 10 Loosen zugleich erlangt werden und spielen ausschließlich in einer zweiten Lotterie mit, in welcher nur diejenigen Preise verloost werden, welche speziell zu diesem Zwecke angekauft sind.

Ein sich allenfalls ergebender Ueberschuß bildet einen Reservefond, der im Interesse der Kunst zu verwenden ist.

Ein sich möglicherweise ergebendes Deficit wird dadurch gedeckt, daß alljährlich vor der Verloosung der Kunstwerke die Bilanz gemacht und das richtige Verhältniß der eingegangenen Gelder zu den zu verloosenden Gegenständen hergestellt wird.

In dem Lokal findet gleichfalls eine permanente Ausstellung statt, sowohl von Kunstwerken zum Verkauf, als solchen zur bloßen Beschauung. Die Direktion in dem Lokal ist einem eigens hierzu angestellten Inspektor übertragen, welcher über alles den Verein Betreffende Rede und Antwort zu geben hat, besonders aber mit dem Verkauf der zu diesem Zwecke der Gesellschaft anvertrauten Kunstwerke beauftragt ist.

Die Trefferloose werden im Monat Januar jeden Jahres in dem Frankfurter Journal veröffentlicht.

Damit die Direktion den Gewinnenden Nachricht geben kann, liegt in dem Gesellschafts-Lokal ein Register auf, in welches jeder Besucher an die betreffende Nummer seines Looses seine Adresse einzuschreiben gebeten ist.

Ein 12 Monate nach der Veröffentlichung nicht reklamirter Gewinn fällt der Gesellschaft zu.

Die Direktion besteht aus den Herren Hermann Mumm, Präsident, Gustav Scherbius, Vice-Präsident, Louis Jäger, Kassirer, Carl Bennert und Hermann Wirsing. Das Ausstellungslokal und Sekretariat befindet sich Roßmarkt Nr. 20.

Briefwechsel.

Hr. Prof. R. W. in D.: Wird gern benutzt werden. — E. H. in S.: Das uns am nächsten liegende Hôtel ist das Hôtel de Russie am Bauschulen-Platz. — Hr. A. E. in Sch.: Ohne specielle Erlaubniß der betreffenden Redaktion nicht ausführbar.

Im Verlage von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart** ist eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen. 3 Bände. 30 fl. oder 18 Thlr.

Der Inhalt der „Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler" wird durch den Titel bestimmt; es ist eine Sammlung derjenigen, diesem Fache angehörigen Arbeiten des Verfassers, in welchen einzelne Punkte und Abschnitte der Kunstgeschichte einer besonderen wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen, in welchen über vorhandene Werke und ihre kunsthistorische Stellung, so wie über Persönlichkeiten der Meister Nachrichten gegeben, in welchen anderweitige Leistungen im Gebiete der Kunst und der Kunstgeschichte kritisch beleuchtet sind. Es sind selbständige kleinere Werke, journalistische Arbeiten, bisher ungedruckte Blätter und Aufsätze, die sich in dieser Sammlung, geordnet und mit Sorgfalt redigirt, zu einem eigenthümlichen Ganzen vereinen. Zum Theil bestehen die darin enthaltenen Studien aus Radirungen, welche, mehr als ein halbes Tausend, von dem Verfasser eigenhändig radirt und dem Texte eingedruckt sind; andere Kunstbeilagen sind außerdem hinzugefügt. Das Ganze umfaßt drei starke Bände, von welchen der dritte den Epochen und Interessen der neueren Kunst gewidmet ist; gründliche Register zum Schlusse des Werkes machen die Fülle seines Inhaltes, der das Mannigfaltigste innerhalb des vorgezeichneten Kreises und die Thätigkeit einer längeren Reihe von Jahren umfaßt, den verschiedenen Bedürfnissen gemäß leicht benutzbar. Die „kleinen Schriften ꝛc." bilden eine nothwendige Ergänzung der größeren kunsthistorischen Arbeiten des Verfassers, des Handbuches der Kunstgeschichte, der Geschichte der Malerei und der Geschichte der Baukunst, von welch' letzterer bereits die beiden ersten Lieferungen erschienen sind.

Von der auf vielseitiges Verlangen veranstalteten

Neuen Ausgabe

von:

Gailhabaud's Jules, Denkmäler der Baukunst. Unter Mitwirkung von Franz Kugler und Jakob Burckhardt herausgegeben von Ludwig Lohde, Architekt und Professor am Königl. Gewerbe-Institute in Berlin. 400 Tafeln und über 90 Bogen Text in Groß-Quart.

In 80 Heften, zu $1\frac{1}{6}$ Thlr. jedes.

findet die Versendung — wöchentlich ein Heft — an die verehrlichen Abnehmer regelmäßig statt.

Prospekte und Hefte zur Ansicht, mit dem vollständigen Inhalte des Werkes und genauer Angabe der Vertheilung desselben in die 80 Hefte, sind in allen guten Buch- und Kunsthandlungen zu bekommen.

Neuen Abnehmern steht es frei, bei jedem Hefte in das Abonnement einzutreten, auch werden die Hefte dieser neuen Ausgabe außer der Reihe, oder in kürzern und längern Terminen geliefert, wie dies den verehrlichen Abnehmern am Besten convenirt.

Vollständige Exemplare des Werkes, in 4 Bänden, gut cartonnirt, sind stets vorräthig, wenn die Abnahme auf einmal gewünscht werden sollte, und sind auch noch Lieferungen der ersten Ausgabe des Werkes (200 Lieferungen à $\frac{1}{2}$ Thlr.) vorräthig, und werden solche einzeln nachgeliefert, wenn den früheren Abnehmern davon an ihren Exemplaren fehlen sollten.

Hamburg, 1855. **Joh. Aug. Meißner's Verlagshandlung.**

(Dieser Nummer ist eine Abbildung beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. inkl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 22. Donnerstag, den 31. Mai. 1855.

Kunstausstellung in der Akademie der Künste zu Berlin.

Zum Besten der durch die Ueberschwemmung der Weichsel hart betroffenen Bewohner Westpreußens ist in Berlin eben eine Ausstellung von Kunstwerken eröffnet worden, die zu den interessantesten ihrer Art gezählt werden muß. Eine Menge von Privatleuten haben dazu beigesteuert, Sammlungen von Ruf, wie die des Konsul Wagener, der Fräulein von Waldenburg, des Kaufmanns Ravené haben nicht gezögert, aus ihren kostbarsten Werken eine Auswahl einzusenden, und auch aus den Königlichen Schlössern, wie aus den Schätzen des Königl. Kupferstichkabinets ist manches Beachtenswerthe und Bedeutende erschienen. Dazu hat auch die Kunstindustrie, überall bereit, dem Reigen der Künste sich anzuschließen, manches tüchtige Erzeugniß geliefert, so daß es gelungen ist, fünf Säle und zwei geräumige Korridore mit einer schönen Folge von künstlerischen Werken zu füllen. Bleibt diese Anzahl auch hinter der der regelmäßigen Akademie-Ausstellungen, die man in denselben Räumen zu sehen gewohnt ist, zurück, so überbietetet sie die meisten derselben an innerer Bedeutsamkeit und liefert ein Beispiel davon, was eine Ausstellung sein kann, bei der das Princip befolgt wird, die Mittelmäßigkeit auszuschließen. Man sieht fast nur gute, ja ausgezeichnete Werke, und selbst die an künstlerischer Geltung zurückstehenden gewinnen meistens durch ihre geschichtliche Bedeutung als Belege für die Entwicklungsstadien eines Meisters oder einer Schule ein eigenthümliches Interesse. Da von älteren Werken Weniges vorhanden ist, so findet man durch die überwiegende Mehrzahl der Bilder die modernen Schulen, und zwar Deutsche, Belgier und Franzosen, vorzugsweise vertreten, und wenn man hier inne wird, wie manches lebendige Streiflicht auf gewisse Punkte der modernen Kunstentwicklung fällt, so muß man nachträglich noch der schönen, wenn wir nicht irren, von A. Teichlein in München angeregten Idee Beifall zollen, eine Ausstellung zu veranstalten, welche den Entwicklungsgang der heutigen Kunst, etwa seit dem Anfange dieses Jahrhunderts, veranschauliche. Wie anregend und fruchtbringend eine solche Einrichtung gewesen sein würde, ist uns schon auf dieser minder umfangreichen, schnell zusammengebrachten Ausstellung klar geworden. Suchen wir den Hauptgesichtspunkten nach unsern Lesern ein Bild derselben zu entwerfen.

Unter den Gemälden gehören die ältesten dem Schluß des siebzehnten und dem Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts an. Es sind dies eine Anzahl von Portraits von Peter Nason, Kupetzky und Denner bis zu A. Pesne, Graff und G. F. Weitsch. Diese Werke repräsentiren gerade die glänzendste Seite der Malerei in einer Epoche, wo die große historische Kunst den letzten, vom Protestantismus ihr eingehauchten Lebensodem verloren hatte und ohne Ideen, ohne Anschauungen in süßlicher Koquetterie, saftloser Allegorie und naturentfremdeter Manierirtheit hinsiechte. Die Bildnißmalerei war damals der gesundeste, lebensvollste Zweig am ausgedörrten Baume der Kunst. Hier galt es, wirkliche Gestalten in der Fülle ihrer Existenz zu erfassen, und wahrlich, an Gestalten von voll ausgeprägter Persönlichkeit ließ es jene Zeit der absoluten Subjektivität nicht fehlen. Hier ist die Malerei in ihrer Auffassung naturwahr, in ihrer Behandlung gewissenhaft, in der Technik gediegen, in Zeichnung und Kolorit warm und charaktervoll. Dieser große Kurfürst von P. Nason, der in blinkendem Harnisch, den Löwenkopf von der Allongeperücke bedeckt, in der Hand gebietend den Kommandostab haltend, dasteht, welch mächtiges Charakterbild giebt er uns! Von Kupetzky ist ein feines Selbstportrait vorhanden, Pesne wird durch das große Prunkbild König Friedrichs I. auf dem Throne, durch das interessante Bild, welches den großen Friedrich als Kind sammt seiner Schwester darstellt, dann durch sein eignes und seiner Familie Bildniß und mehrere andere Werke ähnlicher Art als tüchtiger Portraitmaler beglaubigt. Es ist ein nobler Applomb in diesen Bildern, eine Delikatesse der Ausführung, die doch zugleich etwas aristokratisch Freies, Ungezwungenes hat, und ein Kolorit endlich, das bereits eine hundertjährige Probe mit Glanz bestand. Nicht minder ist Graff wegen der beiden trefflichen, ungemein lebendig und geistreich gemalten Portraits des Kupferstechers Chodowiecki und seiner Frau mit Auszeichnung zu nennen.

Von diesen letzten Männern der alten Schule können wir nur mit einem lustig kühnen Gedankensprung zu den Neueren gelangen, die in der Ausstellung vertreten sind. Wir füllen indeß die da-

zwischen liegende Kluft um so leichter aus, als einer der Hauptbahnbrecher der modernen Entwicklung, der die entartete Kunst zum Studium der Natur und ihres treuen Spiegelbildes in der Antiken zurückgeführt hat, Asmus Jakob Carstens, im vorderen Corridor durch mehrere charakteristische Hand-Zeichnungen vertreten, und als auch jener andre große Meister, einer der nachfolgenden Reigenführer — und zwar ein noch immer jugendlich rüstiger — unsrer modernen Kunst, Peter v. Cornelius ebendort in ähnlicher Weise zu finden ist. Dennoch bleibt der Sprung ein großer, denn erst in den dreißiger Jahren unsres Jahrhunderts fassen wir zuerst wieder festen Fuß. Wenn nun auch von einer erschöpfenden Darstellung der Kunstentwicklung während der letzten fünfundzwanzig Jahre hier nicht die Rede sein kann, so treten doch manche epochemachende Punkte aus dem künstlerischen Leben dieses Zeitraums in scharfem Schlaglicht, das oft nur in einem einzigen Bilde sich geltend macht, hervor, und nicht minder klar wird bisweilen die persönliche Entfaltung eines einzelnen Meisters uns entgegengetragen. Manche schöne Erinnerungen werden in uns geweckt, manches Zeugniß vom Einfluß besonderer einseitiger oder sonst bedenklicher Zeitströmungen, aber auch von der Ueberwindung derselben, vom Aufkeimen und immer kräftigeren Aufblühen der Kunst wird geboten, und selbst wo wir einen einzelnen Künstler auf Abwege gerathen oder gar seinem Streben untreu werden sehen, tröstet uns ein freudiges Gefühl der Zuversicht bei der Wahrnehmung, daß die Kunst im Ganzen und Großen darum doch unbeirrt nach hohem Ziele weiter schreitet.

(Fortsetzung folgt.)

In Sachse's Salon.

Von W. Lübke.

Die Portraitmalerei, durch die man auf den Ausstellungen Kraft der zu häufig mit der künstlerischen Impotenz verbündeten persönlichen Eitelkeit der Gemalten in der Regel viel Trübes zu erleiden hat, ist bei Sachse nicht zahlreich, aber recht brav vertreten. Eins der jüngsten Werke dieser Art ist von H. Kretzschmer, dem beliebten Darsteller launiger Scenen aus dem Orient. Es gibt als lebensgroßes Kniestück den Prinzen Friedrich von Preußen in blitzender Kürassier-Uniform und zeichnet sich durch noble Haltung, schlichte, naturwahre Auffassung, gesunde Behandlungsweise und eine tüchtige, gediegene Durchführung aus. Weniger kann das in ovalem Rahmen gemalte Brustbild einer Dame von E. Magnus ansprechen, so sehr auch durch milde, herzgewinnende Freundlichkeit und seelenvollen Blick das Gesicht den Beschauer anmuthet. Es tritt bei diesem Bilde die in den letzten Jahren schon mehrmals bei den Magnus'schen Portraits aufgefallene Vorliebe für kühle Karnation, für bläuliche Schatten, die sich hier völlig wie ein Schleier über die liebenswürdigen Gesichtszüge legen, störend hervor. Hoffentlich gelingt es dem talentvollen Künstler, der für das weibliche Portrait begabt ist, wie wenig Andere, von der für seinen Pinsel verhängnißvollen Klippe sich wieder zu befreien. Von A. Henning ziert seit einiger Zeit ein Brustbild Christian Rauch's die Sammlung, zwar von älterem Datum, aber für uns um so erfreulicher als es den peinlichen Eindruck, den das jüngste Portrait des großen Bildhauers von der Hand der Frau Emma Gaggietti-Richards auf uns gemacht, verwischt und das durch ihre trockne, nicht einmal dem körperlichen, geschweige denn dem geistigen Theil gerecht werdende Darstellung gefährdete Bild desselben gleichsam wieder zu Ehren bringt. Schade, daß der geistvoll und lebendig aufgefaßte Kopf durch die etwas spießbürgerlich angeordnete Kleidung in der Wirkung beeinträchtigt wird. Wer den würdigen Meister an seinem Ehrentage, am 31. Mai 1851, gesehen hat, wie er an der Spitze der Künstler und Werkleute zur Enthüllung seines Friedrichsdenkmals heranschritt, der weiß, wie nah er selbst die Veranlassung gelegt hat, sein Gewand zu idealisiren. Ein interessantes Seitenstück zu diesem Portrait bildet das ebenfalls aus früherer Zeit datirende, von C. Begas in der Epoche seines ersten römischen Aufenthaltes gemalte Brustbild Thorwaldsen's, eine der tüchtigsten Arbeiten des unlängst verstorbenen Künstlers.

Unter den Thierstücken sind mehrere vorzügliche Werke hervorzuheben. Wenden wir uns indeß zunächst zu solchen, die, gleichsam eine Uebergangsstufe bildend, den Menschen in Verbindung mit dem Thierleben zeigen. Jarosl. Cermak, der Schüler Gallait's, und Jones haben gemeinschaftlich ein kleines Bildchen gemalt, welches zwei Mädchen mit weidenden Schafen darstellt. Die Thiere — von Jones Hand — erscheinen nicht sonderlich anziehend, da sie in einer trocknen, äußerlichen Weise ohne feinere Charakteristik gemalt sind. Dagegen hat das eine Mädchen, in dessen Gesicht ein träumerisch sinnender Ausdruck im Einklang mit dem Dämmerschatten steht, den das überhangende Gezweig auf die hübschen Züge wirft, etwas poetisch Anziehendes. Verwandte Stimmung erweckt der Fernblick in eine weite Lichtung, wo sommerlicher Sonnenschein mit tiefem Waldesdunkel wechselt. Figuren und Landschaft rühren von Cermak her, bezeugen aber beide eine merkwürdige Ungleichartigkeit der Behandlung. Denn gerade so flüchtig wie die andre Seite des landschaftlichen Hintergrundes gemalt ist, so verwahrlost erscheinen auch die schmutzigen und unschönen nackten Füße des hübschen Kindes, ja das andere Mädchen trägt selbst im Gesichte die Spuren sorgloser Eilfertigkeit. Der begabte Künstler wird nur durch gewissenhafte Strenge gegen sich selbst sein Talent zu vollkommner Entfaltung zu bringen vermögen.

In hohem Grade anziehend wirkt ein Thierstück von Edm. Tschaggeny in Antwerpen. Vor einem von Bäumen beschatteten Bauernhause, neben welchem der Blick in eine sonnige Sommerlandschaft hinausschweift, haben einige wiederkäuende Vierfüßler auf grasigem Weideplatze sich niedergelassen. Es sind ein paar Kühe, Schafe und Ziegen, der Abhaltung einer friedlichen Siesta hingegeben. Selten haben wir bei einem Künstler ein tieferes Eingehen in die individuelle Verschiedenheit der Thiercharaktere, ein zarteres Belauschen der Thierseele, ein liebevolleres Aussprechen der mannigfachen Nuancen eines still in sich gezogenen, man möchte sagen, beschaulichen Zustandes derselben gefunden. Und auch in formeller Hinsicht, in lebendigem Verständniß des körperlichen Organismus zeigt sich dieselbe Beherrschung des Gegenstandes. Durch das Hinzuziehen einer kleinen Scene menschlicher Figuren, einer jungen blühenden Mutter, die vor dem Hause sitzt, beschäftigt, ihrem Säugling Nahrung zu reichen, während ein rüstiges junges Mädchen voll liebenden Antheils zusieht, gewinnt das Bild ein erhöhtes Interesse. Denn es ist artig zu sehen, wie die Aeußerungen der Mutterzärtlichkeit, wie die Züge patriarchalischen Familienlebens im menschlichen und im thierischen Dasein zusammenstimmen. Der klarste Sonnenschein übergießt wie mit tief gemüthlichem Zauber die ganze Gruppe, die mit einer so hingebenden, fast weiblich zarten Auffassung geschildert ist, daß sie der Anschauung immer frischen Reiz bietet und die nicht ganz ebenbürtige Behandlung der Landschaft vergessen macht. — Diesem Bilde steht ein kleineres, von dem Bruder des Vorigen, Carl Tschaggeny gemaltes Thierstück in der Darstellungsweise nahe. Ein Fuhrmann zieht sein wohlgenährtes Gespann einem offnen Stalle zu; man sieht vor dem Wirthshause den hochbeladenen Frachtwagen halten und hat einen weiten Blick auf eine blühende Flachlandschaft. Auch hier sind die Figuren fleißig und liebevoll ausgeführt, mit einem nicht minder sorgsam detaillirenden Pinsel; die Stimmung indeß, das gemüthliche Interesse, bedingt durch den minder interessanten Gegenstand, tritt weniger hervor.

Wir kommen nun zu einem Maler, der das Thierleben ganz ausschließlich in seinem noch ungelösten Zusammenhang mit der Natur darzustellen sucht. Es ist H. Deiker aus Braunfels bei Wetzlar, dessen großes Bild „Schwarzwild im Park zu Braunfels", schon im vorigen Jahr auf der Münchner Ausstellung bewundert, gegenwärtig ein Hauptstück der Sachseschen Galerie bildet. Diese Arbeit gehört zu den bedeutendsten Leistungen der Thiermalerei und erinnert durch die gewaltige Kraft und Lebensfülle, die Meisterschaft der Darstellung, die glänzende Sicherheit und Energie der Technik an ähnliche Werke von Rubens oder Snyders. Mit lebendig erregtem Interesse verweilt man bei diesem Rudel von Wildschweinen, die mit der diesen Thieren eigenen Unruhe, sich drängend und aneinander reibend, eine von Felsen eingeschlossenene Schlucht hinab, einem schlammigen, schilfbedeckten Wasser zustürzen. Schon wälzt sich mit unsäglichem Behagen das Eine in der trüben Lache, während unter den Uebrigen ein mächtiger Eber mit wild funkelnden Augen und großen Hauern dominirend die Mitte einnimmt, umdrängt von einem halben Dutzend Genossen, deren Grunzen, Schnauben und Ausschreien man zu hören meint. Das ungebändigte Naturell der Bestien ist in großartiger Weise geschildert, ihr Gebahren in einer Fülle charakteristisch verschiedener Züge ausgesprochen, und dabei das Starre, struppig Glänzende des Borstenwaldes, das flackernde Blitzen der kleinen wilden Augen, das Feuchte der breiten, schnopernden Rüsselschnauzen mit schlagender Naturtreue wiedergegeben. Eine markige Pinselführung, die bei gewissenhafter Detaillirung doch den Gesammteffekt in prägnanter Kraft zu bewahren weiß, und ein sehr entwickelter Farbensinn verleihen dem Bilde eine bedeutende Wirkung, eine, man möchte sagen, historische Stimmung.

Aehnliche Meisterschaft hat derselbe Künstler in einem andern großen Gemälde bewährt, welches einen Edelhirsch in, wie es scheint, überlebensgroßen Verhältnissen darstellt. Rings hüllen nächtliche Nebelmassen die Gründe und Bergkuppen ein und lassen die aufdämmernden Zinnen eines Schlosses in der Ferne gleich Klippen aus jäher Tiefe aufragend errathen. Da tritt eben aus nächtiger Finsterniß ganz vorn auf eine moosbewachsene Felskante, die der erste Strahl des Frühlichts mit gelbem Glanz übergießt, ein stattlicher Sechzehnender hervor, das kluge Haupt im Morgenscheine badend. Auch dies Bild weiß, obwohl es am Ende nur die Portraitdarstellung eines Edelhirsches ist, durch die lebendig ausgesprochene momentane Stimmung, durch einen geheimen poetischen Reiz, der fein, gleich den köstlich gemalten Luftreflexen, die Gestalt des waidlichen Thieres umspielt, zu fesseln. Ein drittes Bild stellt mit derselben eindringenden Feinheit der Beobachtung einen Auerhahn dar, wie er auf einem Zweige sitzend aufmerksam hinabschaut.

Aus der großen Anzahl von Landschaften, welche hier wie auf allen modernen Ausstellungen sich finden, heben wir nur die jüngst hinzugekommenen heraus. Die Lust und das Geschick, die Natur in ihrem vegetativen Leben zu belauschen, Feld und Wald, Gebirge, Seen und Flüsse in Farben zu schildern, ist bei dem heutigen Geschlecht beinah so allgemein verbreitet, wie das Talent, lyrische Gedichte zu erzeugen. In beiden Fällen steht aber eine gewisse Handlichkeit der Technik, eine allzeitfertige Formgewandtheit der Regel nach in umgekehrtem Verhältniß mit dem inneren poetischen Gehalt der Darstellung. So wenig die Masse der lyrischen Produktionen von heute uns zu Herzen gehn und gemüthlich erregen kann, eben so wenig vermögen die meisten landschaftlichen Gemälde eine Stimmung wach zu rufen. Man ist des conventionellen Versgeklingels wie der abgeschriebenen Veduten herzlich müde. So gewiß der Dichter eigenst Erlebtes, innerlich Empfundenes in schlichter Wahrheit aussprechen muß, wenn er ergreifen will, so gewiß darf der Landschaftsmaler sich nicht mit einem trocknen, wenn auch noch so glänzenden Conterfei einer „hübschen Aussicht" begnügen; wir verlangen vor Allem, daß er die Stimmung, welche eine Gegend unter besondern Einflüssen des Lichts, der Tages- und Jahreszeit auf ihn gemacht, durch sein Bild in unsrer Seele errege. Man entgegnet vielleicht, das verstehe sich von selbst, und es sei überflüssig, wieder und wieder darauf hinzuweisen. Aber ein Blick auf die überwiegende Mehrzahl moderner Landschaften zeigt, daß bei den meisten Künstlern sich das noch lange nicht von selbst versteht, und daß es Noth thut, stets an jene Grunderfordernisse zu mahnen.

Von der heute stets seltner werdenden Gattung der idealen, componirten Landschaft findet man bei Sachse einige beachtenswerthe Beispiele. Zunächst nennen wir eine ganz kleine Landschaft von Weber in Düsseldorf, die durch ernsten poetischen Ton, durch ein gewisses historisches Gepräge sich sofort von allen übrigen unterscheidet. Rings begrenzen schöne Bäume mit üppig reichem Laubwuchs eine ebne Lichtung, von der das Auge in die Ferne zum wellenartigen Mittelgrund und edelgeschwungenen, duftig blauen Bergzügen schweift. Ein kleiner klarer Wasserspiegel im Vordergrunde, der den blauen Himmel und die prächtigen Baumgruppen zurückwirft, vollendet das höchst poetische Bildchen.

Sodann ist eine umfangreiche Landschaft von L. Linde zu erwähnen, ebenfalls frei componirt nach einem Motiv aus dem Innthal. Steil abfallender Waldrand mit Rasen und hohen Baumgruppen schließt einen freien Weg ein, über welchen ein gedämpftes Licht sich ergießt. Am Himmel ziehen große sommerliche Wolkenmassen, starke Gegensätze von lichtem Glanz und tiefem Dunkel bildend, vortrefflich gemalt. Ein fahles, gewitterhaftes Licht zittert über die weitgestreckte, hügelförmige Fläche des Mittelgrundes hin, den ferne Gebirgskuppen mit dunklem Contour begrenzen. Licht, Luft, Wolkenzug und fein abgetönte Ferne geben dem Bild eine bedeutsame hochpoetische Stimmung. Dagegen enthalten die Einzelheiten des Vordergrundes, der Rasen, das Erdreich, besonders die steif gemalten Bäume die Aufforderung an den offenbar noch jungen Künstler, auch die andre wichtige Seite, das gewissenhafte Studium der Details, nicht zu vernachlässigen. Bildet er seine Darstellungsmittel auch in dieser Hinsicht sorgsam aus, so werden wir ohne Zweifel sehr schöne, wahrhaft poetische Werke von ihm noch zu erwarten haben. Eine Anzahl kleiner, skizzenhaft behandelter Bildchen, die er ebenfalls hier ausgestellt hat, bekräftigt diese Ansicht. Ueberall bemerkt man einen innerlich empfundenen Naturmoment, mag das Morgenlicht in hellem Schein sich in den Fluthen eines bergbekränzten Sees baden, mag eine in duftige Nebelschleier gehüllte Nachmittagssonne ihre zarten Lichtreflexe über den Wasserspiegel streuen und im dichten Binsengestrüpp sich brechen, oder mag der Maler uns die Einsamkeit einer waldumschlossenen Mühle schildern, wo das Tosen der schäumenden Wellen sich mit dem Rauschen der Bäume mischt.

Vom Grafen Kalkreuth sind zwei große, im Besitze Sr. Maj. des Königs befindliche Landschaften vorhanden. Die eine läßt uns einen Blick auf die schöne, fruchtbare Ebene thun, die sich um Turin ausbreitet. Hell schimmernde Villen, Dörfer und Schlösser blitzen aus dem saftigen Grün, wie die Sterne aus nächtlich dunklem Himmel, reiche Baumgruppen beleben den Vordergrund, und die malerischen Alpenzüge mit ihren Gletschern schließen das reiche Panorama. Das andre Bild stellt den Lac d'Oo in den Pyrenäen dar. Man fühlt sich mitten in den tiefen, von steilen Felsmassen umdrängten Thalkessel versetzt, den die spiegelglatte Fluth eines Alpensees ausfüllt. Man glaubt die Glut des Mittags zu empfinden, die in der windstillen Luft brütet, so durchströmt vom strahlendsten Sonnenschein ist das Bild, und mit Behagen bemächtigt sich der Seele des Beschauers die Vorstellung von der köstlichen Kühle, welche der Schooß des Sees birgt. Beide Bilder sind nicht eigentlich im höheren Sinne componirt, sondern nur zwei in den Goldrahmen ge-

spannte Ausschnitte aus der Natur, aber die bewundernswürdige Gewalt und Wahrheit der Darstellung, die sich mit der gediegensten Durchführung paart, umfängt den Sinn mit dem unmittelbaren Zauber der Wirklichkeit.

Zwei kürzlich hinzugekommene Landschaften von M. Schmidt verdienen ebenfalls besondre Aufmerksamkeit. Dieser fleißige und talentvolle Künstler geht mit Ernst einer tieferen Auffassung der Natur nach, die er im Bunde mit tüchtiger Kenntniß und genauem Studium der Detailformen auszubilden sucht. Auch diese beiden Landschaften liefern ein erfreuliches Beispiel sowohl von der Gediegenheit seines Strebens, als auch von der Mannigfaltigkeit seiner Versuche. Eine ruhige, ernste Stimmung athmet aus der einen, die eine Partie aus dem Sabinergebirge vorführt. Die andre, aus dem Herathal bei Terni, gewährt einen Durchblick durch goldig glänzendes, sonnebeschienenes Laubwerk in eine duftige Waldestiefe. Nur das Durchscheinende der Blätter wünschten wir etwas leichter, da der Eindruck sich von dem schwer Stofflichen der Farbe nicht ganz losmachen kann.

In diese Reihenfolge gehört auch H. Ehrle mit einer kleinen Landschaft, welche ein Eichengehölz in der ersten Frische des jungen Laubes, im Glanz eines klaren Frühsommertages darstellt. Ein liebevolles Eingehen in das Charakteristische der Laubformen, der Bewegung und Gruppirung des Baumschlags berührt wohlthuend; nur dem zu frisch gehaltenen Grün des Rasens und der Bäume thäten einige dämpfende, gebrochene Töne Noth.

Auch E. Hildebrandt zeigt sich in mehreren Bildern. Unter ihnen spricht uns am meisten eine Ansicht der Engelsburg und der Peterskirche in Rom an. Es ist keine bloße Vedute; der Maler zeigt uns diese großartigen Bauwerke im Scheine eines leuchtenden Sonnenuntergangs. Voll poetischer Wirkung ist die glatte Fläche des Stromes, die das Abendlicht in milden Tönen wiederstrahlt. Dagegen schreien die grellen Reflexe, die man auf den Segeln einiger Kähne bemerkt, zu laut und störend in die friedliche Stille der mild zusammengestimmten Umgebung hinein. Von geringerem künstlerischen, aber von eigenthümlich historischem Interesse ist ein andres umfangreiches Bild desselben Malers, eine Ansicht von Jerusalem und vom Oelberge, Auf einem unerfreulich öden, wellenförmigen Terrain erhebt sich im Hintergrunde die Stadt mit ihrem Mauerkranze, ein wirrer Complex ziemlich gestaltloser Häusermassen. Links sieht der Beschauer den Oelberg. Was diesem Bilde, das im Auftrage Sr. Maj. des Königs gemalt wurde und nichts Andres als eine treue Darstellung der Orte, wo der Erlöser gewandelt und gelitten hat, sein sollte, eine besondere Bedeutung verleiht, ist die trefflich veranschaulichte Art der Terrainbildung, das dürre, hügelige Erdreich, besonders die tief eingerissene Schlucht des Flußthales, welches jenseits der Stadt sich hinzieht. Ein drittes noch umfangreicheres, im Privatbesitz befindliches Bild, welches schon 1853 gemalt wurde und die Insel Capri darstellt, ist ein nicht eben erfreuliches Beispiel von dem virtuosenhaften Talent, aber auch von den unkünstlerischen Verirrungen, mit welchen Hildebrandt seine schönen Gaben so oft in Schatten stellt, während er sie zu unglaublichen Lichteffekten mißbraucht. Glührothe Felsmassen links, tief unten rechts schwefelgelber Abendhimmel, darüber ein horizontaler Wolkenstrich, der sich nach oben in ein dunkles Stahlblau fortsetzt; dazu eine bewegte See, deren Wellen in allen erdenklichen Farbenmischungen des Regenbogens schillern, und das Alles obendrein in einem rohen, keineswegs innerlich empfundenen dicken Farbenauftrag — — wir können es nur bedauerliche Verblendung nennen, wenn ein bedeutend begabter Künstler so malt.

Ein Mondscheinstück von Herrenburger, die Gräber der Kalifen bei Kairo darstellend, hat große Feinheit in der Abtönung der Luft, im Spielen des zweifelhaften Dämmerlichts auf der Erde und den architektonischen Umgebungen; dagegen getrauen wir uns über die Richtigkeit und Wahrheit der Lokaltöne aus Mangel an eigner Anschauung kein Urtheil.

Die letzten Arbeiten haben uns bereits auf den Boden architektonischer Darstellung geführt. Noch entschiedener gehört hieher der Blick auf Venedig von Ziem, ein kleines Bild von außerordentlicher Zartheit und Harmonie der Färbung; doch haben unter dem Pinsel dieses Künstlers alle Gebände einen fast ruinenhaften Charakter angenommen, so daß der Eindruck kein klarer, plastischer ist. Offenbar hat der Maler sich durch das ganz richtige Princip, nach welchem die Detailausführung der darzustellenden Gegenstände mit der zunehmenden Entfernung abnehmen muß, wenn die beabsichtigte perspektivische Wirkung hervorgebracht werden soll, wohl zu weit führen lassen. Helfft dagegen hat in seiner Ansicht des Canal grande zu Venedig diesem Gesichtspunkt etwas zu wenig Rechnung getragen und dadurch die künstlerische Wirkung des Bildes einigermaßen beeinträchtigt.

Studien zur christlichen Alterthumskunde in Deutschland.

Von **R. v. Rettberg.**

II.

Aus den Kupferstichen und Holzschnitten von Albr. Dürer.

1. Christus ist es vor Allem, der unsern Dürer beseelt, der in allen seinen Hauptbeziehungen, nicht zu Dürer allein, sondern zu seiner ganzen Zeit erfaßt ist, demgemäß nicht allein Dürer's eigener Christus, sondern der Christus der Reformationszeit — wie er einerseits in der Knechtsgestalt um die Menschheit gelitten und noch immer leidet, wie er am Oelberge ringt (drei Passionswerke, Kupferst. 1515, Holzschn. um 1508), wie er nicht bloß den Juden, sondern auch uns als Opfer zur Schau gestellt wird, bald mit, bald ohne Heiligenschein (Passionswerke, und als Schmerzensmann zu deren Titelbildern, ferner in den Kupferstichen: mit ausgebreiteten Armen um 1497—1500, mit gebundenen Händen 1512, sitzend 1515; Holzschnitt der Gregorsmesse 1511 und Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max, Seite 6) und wie er endlich am Kreuze stirbt, nicht nach der älteren Auffassung, wie er (z. B. im Evangel. Cod. des Darmstädter Museums aus dem 9. Jahrh., vgl. F. H. Müller, Beiträge 3, 4) ohne von Menschenhänden an's Kreuz geschlagen zu sein, und ohne die Nägel, sich freiwillig an das Kreuz gestellt hat und so ganz aus sich selber den Tod für unsere Erlösung zu leiden sich darstellt, sondern vielmehr, wie er nach Zuthun menschlicher Mörder endet (Kupferst. 1508, kleine Passion 1511, Degenknopf um 1513, Holzschnitt des Kalvarienberges um 1498—1506, kleine Passion 1510, große Passion 1510, Holzschnitt 1510, mit den 3 Engeln um 1512, sodann 1516 und mit Maria, Johann und Magdalena um 1524). Anderseits in der Herrlichkeit, mit der Siegesfahne, auferstehend (Passionswerke), die Seelen aus der Vorhölle befreiend (daselbst), gen Himmel fahrend (kleine Holzschnittpassion, wobei Dürer nach der älteren Weise nur die Füße zeigt und die Wirkung der Erscheinung auf die Umstehenden zur Hauptsache erhebt.)

Uebrigens erscheint Christus bei Dürer stets als König mit und auch wohl ohne Krone, so in der Offenbarung, im Marienleben und in den Randzeichnungen, S. 21. In der Offenbarung hat er als Schnitter (Kap. 14, 14—16) eine Sichel und als Weltrichter das zweischneidige Schwert an der linken Seite des Mundes, während die rechte Hand die sieben Sterne hält; in der kleinen Holzschnittpassion statt des zweischneidigen Schwertes links am Munde das Schwert der Verdammniß, rechts die Lilie der Gnade.

Vor der Auferstehung erscheint Christus in der Regel ohne Heiligenschein, doch macht Dürer hiervon eine Ausnahme beim Einzug in Jerusalem und dem Abendmahl der kleinen Holzschnittpassion. Nach der Auferstehung hat er stets den dreistrahligen Schein, mit Ausnahme seiner Erscheinung vor Magdalena als Gärtner, wo jedoch die aufgehende Ostersonne für den Schein seiner Verherrlichung zu nehmen sein dürfte.

2. Gott Vater erscheint fast immer als Kaiser mit Krone und Reichsapfel in Wolken (Kupferstiche der Anna und Maria, Jungfrau an der Thür, Holzschnitte der Verkündigung (kl. Passion), Ruhe in Aegypten, Himmelfahrt Mariens (beide im Marienleben), Christus am Kreuze 1516, Randzeichnungen 9. 10. 26, wo nur der Apfel wegfällt, weil er das Christkreuz hält, 5). Seltener fehlt die Krone (Maria mit dem Schmetterling, Verkündigung im Marienleben, Randzeichn. 6). Krone und Apfel fehlen in der Offenbarung, wo das Christkind von Engeln emporgetragen wird. Auch als Papst kommt Gott Vater nur ausnahmsweise vor, wie im Holzschnitt der Dreifaltigkeit 1511.

3. Die Engel stellt Dürer entweder als geflügelte, bekleidete Kinder oder geflügelte Jünglinge dar, mit langem, faltigen Gewande und sehr lockigem Haupthaar, die letzteren nur ausnahmsweise mit einer Stola über dem Gewande (Kupferstich des Schweißtuches 1513, Holzschnitt des Engels vor Joachim im Marienleben). Selten auch erscheinen die geflügelten Kinder nackt, wie in den Randzeichnungen S. 27. 42. 44, wo sie jedoch, wenigstens theilweise, wohl mehr als Genien aufzufassen sind. Die Cherubim (geflügelte Köpfe), welche dem zweiten Himmel angehören, pflegen demgemäß mehr nur in den höchsten Höhen, in Gottes fast unmittelbarer Nähe vorzukommen (wie in dem Kupferstich der Jungfrau an der Thür 1520, Marienleben (Flucht, Himmelfahrt), Auferstehung (gr. Passion), Maria von 2 Engeln gekrönt 1518, namentlich auch oft in den Randzeichnungen, S. 6. 15. 20. 26. 42.) Uebrigens kommen bei Dürer die Cherubim auch in ganzer Figur und dann bekleidet, doch auch einmal (Offenbar., wo Johann das Buch verschlingt) unbekleidet vor.

4. Ueber Maria habe ich bereits eine Andeutung in „Nürnbergs Kunstleben" gegeben, S. 108. So rein übrigens, wie Dürer's Anschauung des Frauenlebens war, so liebenswürdig war er auch in der Auffassung der Kinderwelt, und ich möchte hier in dieser Beziehung zu jenen Kind-Engeln noch ein ergänzendes Wort hinzufügen. Wie man Kinder nur lieben kann, so liebte sie Dürer, und er hütete sich wohl, ihnen — auch nur im Bilde wehe zu thun. Kein unartiges Kind finden wir bei ihm, keine Strafe, keinen Kindermord; auch keinen Christus, der die Kinder zu sich ruft: seine Kinder sind alle schon längst bei ihm und erscheinen daher stets entweder als Christkind selber, wie es im Wiegenkorbe sich wälzt (Geburt in der kleinen Holzschnittpassion), schlummernd (Maria mit Wickelkind), auf dem Mutterschooße (Krönungsmarien 1518. 20), in seiner unbefangenen Seligkeit sinnend (Maria mit der Birne), einem Vogel seinen Schnuller reichend (Maria mit dem Affen), der Großmutter entgegenhüpfend (heil. Familie, Holzschn. 1511), oder wie es auf der Mutter Arm in die weite Welt schaut (Titelblatt zur Offenbarung). Oder aber die Kinder erscheinen als geflügelte Engel und Genien und treiben bald in der Luft ihr Wesen, die Maria krönend (heil. Familie mit den drei Hasen), die Magdalene gen Himmel tragend (Holzschn.) oder als Zeugen der Geburt Christi, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten (Marienleben) u. s. w.; oder wir sehen sie auf der Erde anmuthig spielen (wie namentlich in der Krönung Mariens 1518 (Holzschn.), in der h. Familie auf der Rasenbank (Holzschn.) und in der Hexe (Kupf.), bald in stiller Geschäftigkeit (Genius der Wissenschaft 1514), einen dicken Rettig tragend (große Säule), Musik machend (h. Familie mit der Zither 1511, drei Genien mit dem leeren Wappenschilde), oder die Stelzen eines alten Podagristen versuchend (Traum), oder endlich ihren kindlichen Muthwillen treibend, wie im Marienleben an Josef's Zimmermannsbank mit Spänen, Windmühle, Blasrohr u. s. w., oder in der Anbetung Mariens mit einem entlaufenden Hasen u. s. w. Nur einmal sehen wir bei Dürer die Kinder auch in der Vorhölle (große Passion) und doch nicht, denn ihr kindlicher Sinn weiß ja nichts von der Hölle draußen, weil sie nicht in ihnen ist. Auch die Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max enthalten mancherlei Kinderbilder obiger Art (14. 21. 27. 33. 38. 42. 44) und dann auch namentlich das nach Dürer's Zeichnungen in Holz geschnittene Kinderalphabet.

5. Als Heiligenschein dient bei Dürer fast immer der Strahlenschimmer, bei Gott Vater und Christus dreistrahlig, bei Maria und den Heiligen rund; eigenthümlich ist der dreifache Strahlenschein der „Nemesis". Seltener kommt der Tellerschein (einfache Reif) vor, u. a. bei den Kupferstichen der Maria mit dem Affen, und der heil. Veronika, so wie bei den Holzschnitten der Veronika mit Schweißtuch zwischen Peter und Paul (kl. Passion), kleine Hieronymus, Sebald. Der Doppelreif mit drei Lilienbündeln, welcher bei Wolgemut noch ganz gewöhnlich ist, kommt nur ausnahmsweise noch bei einem Holzschnitt des Christus am Kreuze (vermuthlich aus Dürer's frühester Zeit) vor, der sich u. a. in meiner Sammlung befindet, aber wenig bekannt ist.

Maria hat den Kopfschein (Nimbus), oder auch wohl die Glorie (um den ganzen Körper), welche u. a. Christus in der Offenbarung (wo Johannes die Weisung erhält, gen Himmel zu steigen) und das Lamm nebst den Evangelistenzeichen haben, nur, wenn sie als Himmelskönigin gedacht ist, wobei jedoch oft jene Glorie den Körper und das Haupt besonders umschließt, wie in den Marien mit den langen Haaren, zwischen 1497—1500, mit den kurzen Haaren 1514, mit Sternenkrone und Scepter 1516. Aehnlich hat sie als Sonnenweib der Offenbarung die Glorie nur um den Körper und statt des Kopfscheines eine Krone mit 12 Sternen, welche bekanntlich die 12 Apostel bedeuten; im Titelblatt zum Marienleben hat sie die ganze Glorie und außerdem den Kranz von 12 Sternen über ihrem Haupte; im Titelblatt der Offenbarung ebenso, doch sind die Sterne an der Krone auf ihrem Haupte. Uebrigens fehlen sowohl Nimbus wie Glorie auch selbst bei der Himmelskönigin, wie im Marienleben bei der Anbetung Mariens. — Die Apostel haben nur in der früheren Zeit den Nimbus (Thomas und Paul 1514), später aber nicht mehr (Barthel und Simon 1523, Philipp 1526).

6. Den Tod stellt Dürer als wilden Mann, wie in den vier Reitern der Offenbarung, in den Kupferstichen des gewaltsamen Greises und des Todtenkopfwappens dar; öfter jedoch als Knochenmann, so in dem höchst seltenen Holzschnitt der Stuttgarter Bibliothek, wo drei Ritter von drei Todtengerippen überfallen werden 1497 (12" hoch, 18" lang), ferner ein Kupferstich des Spazierganges, einem Soldaten die Sanduhr zeigend, 1510, und in dem Ritter, Tod und Teufel der Randzeichnungen, Seite 28. Demselben ist das Haupt mit Schlangen umwunden im Kupferstich von Ritter, Tod und Teufel 1513 und in den Randzeichnungen, Seite 7, wo der Tod wieder einem Ritter die Sanduhr vorhält.

7. Den Teufel stellt Dürer meistens als *abenteuerliches, oft* gehörntes Ungeheuer dar, so in den Kupferstichen der vier nackten Frauen 1497, im Traum des Podagristen um 1503, in der Vorhölle der kleinen Passion 1512, im Genius der Wissenschaften 1514 (Melancholie), in den Holzschnitten der Offenbarung u. s. w. und in den Randzeichnungen, S. 18. 28. Als mehr bestimmte Formen kommen vor: der Bock in den Randzeichnungen, S. 21, auch wohl geflügelt, daselbst 34; der gefallene Engel mit verzerrtem Antlitz, Löwenschwanz und Krallen an Füßen und Händen, daselbst 26; die Ente mit dem Kopf eines alten Weibes und Schellenkappe, daselbst 43; der Fuchs, als Versucher 25; der Hahn oder Hahnen-

kopf, Hirsch mit Bocksgesicht 19; der Lindwurm oder Drache, bisweilen vielköpfig, herumschleichend, 29; bezwungen vom Erzengel Michel 21, vom h. Georg 4. 16, und im Holzschnitt um 1507, auch unter den Füßen des heil. Sebastian in den Randzeichn. 3; der Löwe, umgehend, in der Offenbarung und in den Randzeichn. 14. 28. 29, von Herkules bezwungen 35, von Simson bezwungen, Holzschnitt u. s. w.; der Satyr, in der großen Säule und den Randzeichn. 34. 40; die Schlange, beim Sündenfall, im Kupferstich Adam und Eva 1504, in der kleinen Holzschnittpassion und in den Randzeichn. 35; endlich das Schwein, wie in der Vorhölle der großen Passion 1510, im Ritter, Tod und Teufel 1513, in den Randzeichn. S. 2.

8. Im „Kunstleben Nürnbergs" habe ich, dem Zwecke des Buches gemäß, nicht ausführlicher darauf eingehen wollen, doch wenigstens darauf hindeuten zu müssen geglaubt, wie Dürer der Vertreter der Lutherischen Reformation in unserer Kunst war. Nun drängt sich leicht der Wunsch auf, zu erfahren, wann er zuerst als solcher sich entschiedener kund giebt? Wir werden ihm doch nicht den Vortritt vor Luther selbst gestatten? — Hierauf läßt sich einfach antworten, daß Luther und Dürer, jeder auf seine Weise, die Reformation nicht gemacht haben, sondern sie erscheinen uns nur als die Träger derselben. Wie die ganze Zeit, so war auch Luther, man kann sagen seit seiner Geburt, darauf hingewiesen, und so auch Dürer; wie sie, so dachten und empfanden Millionen Andere, aber Luther fand zuerst wieder — denn Johann Huß war ihm längst vorangegangen — das Wort dafür und Dürer den künstlerischen Ausdruck. Uebrigens brauche ich kaum hinzuzufügen, daß nicht diejenige Reformation gemeint ist, welche später sich aus den Zeitverhältnissen, aus Satz und Gegensatz, aus der Politik entwickelte, sondern das einfache Bestreben, die Mißbräuche der damaligen Kirche zu beseitigen, nicht sie selbst.

Ich finde, wie schon angedeutet, daß Dürer's Empfindung in seinen Werken schon von vornherein eine Richtung auf diese letzterwähnte Reformation in sich trage, aber der katholischen Kirche entsagte er nicht so bald, wie auch Luther: noch im Jahre 1511 stellt Dürer Gott Vater als Papst vor (im Holzschnitt der Dreieinigkeit), was er eben bis daher nicht gethan, und was er jetzt am allerwenigsten gethan haben würde, wenn er nicht den Papst noch als Oberhaupt der Kirche anerkannt hätte; aber um diese Zeit scheint zugleich das innere, und zwar das nunmehr bewußte Ringen gegen das Papstthum in ihm zu beginnen — soll er oder soll er nicht? — es ist derselbe, wenn auch weniger heftige Kampf, den auch Luther bereits (etwa seit 1507) unter nicht geringer Einwirkung Staupitzen's, zu bestehen hatte. Namentlich in den Jahren 1511—14 tritt das innere Ringen, das Kreisen neuer Ideen, die schon längst, ihm noch unbewußt, seinen Griffel geführt, entschiedener auch in seinen Kunstwerken hervor. Als solche religiöse Stimmungsbilder haben wir, wie mir scheint, namentlich seine vielen Hieronymusbilder (4 Kupferstiche und 4 Holzschnitte) und, nachdem er bereits soweit gekommen ist, in heiterer Klarheit und Beziehung auf den Gegenstand außer sich selber, die gute Laune walten zu lassen, seine Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Max zu betrachten. Es ist die Zeit der inneren ernsten Prüfung neben der von Luther, der übrigens schon seit 1509 als Baccalaureus der Hochschule zu Wittenberg, namentlich aber seit 1512 als Doktor der heil. Schrift, großes Aufsehen erregte, indem er damit anfing, über den Brief an die Römer und über die Psalmen zu lesen. Und wie man vor ihm die Bibel durch den Aristoteles erklärt hatte, so erklärte er jetzt diesen durch die Bibel, — das war neu — unerhört! Sollte Dürer nichts davon erfahren haben, da ihm ohnehin die Religionsfragen, welche schon hundert Jahre lang die Gemüther beschäftigt hatten, so sehr am Herzen lagen? Hat er, da ja Hieronymus u. a. Parallelen auch die Bibel übersetzte, nicht etwa gar an Luther selbst gedacht und an sein Ringen nach Licht, so war er gewiß mit sich selber in einem ähnlichen Kampfe begriffen, um so mehr, als auch Pirkheimer damals zur Reformation neigte und es nicht fehlen konnte, daß so hohe Angelegenheiten in dessen Hause oft, wiederholt, angelegentlich besprochen wurden. Kurz, als Luther 1517 so entschieden auftritt und gleichsam den Schlußstein in das Gebäude der Reformation einfügt, da braucht Dürer nicht erst gewonnen zu werden — er ist bereits fest in der neuen Richtung und folgt ihr nun ohne Zwang und Mühe, sicher und bequem.

Von den erwähnten Hieronymusbildern scheint mir der Kupferstich des großen Hieronymus in der Wüste (Bartsch Nr. 61) der früheste und die Zeitfolge der übrigen etwa folgende zu sein: zunächst der Holzschnitt des H. im Zimmer 1511 (B. 114), der große, aber höchst zarte Stich des H. mit dem abgeästeten Weidenbaum, der wohl noch frisches Holz treiben soll (B. 59), der kleine Holzschnitt-H., in Andacht vor dem Christkreuze, im Hintergrunde der Hirsch (heilsbedürftige Seele? B. 115), der Holzschnitt-H. in der Höhle mit weiter Aussicht in die Ferne 1512 (B. 113), der Holzschnitt-H, dem der in der Legende als sein Gesell bezeichnete Täufer Johann auf das am Boden liegende Lamm Gottes deutet (B. 112), der kleine Kupferstich-H. (B. 62) und endlich der prächtige Kupferstich des H. in der Zelle, welche für Dürer's Zimmer gilt und leicht auf den Gedanken führt, daß eigentlich Dürer selbst dieser Hieronymus ist, 1514 (B. 60). — Sich selbst aber unter dem Bilde eines Heiligen zu denken, war durchaus nichts Ungehöriges in damaliger Zeit, wie denn die Heiligenfiguren der Altarwerke in der Regel nichts anderes sind, als die verkörperten Vornamen der Stifter und ihrer Angehörigen.

Kunstliteratur.

Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Joh. Carl Schultz rc. Danzig, im Selbstverlage des Autors, 1846—1855. Gr. Fol.

Unter vorstehendem Titel ist die vierte und letzte Lieferung dieses Werkes, dessen frühere Theile früher besprochen sind (die dritte Lieferung in Nr. 28 des D. Kunstblattes vom J. 1852), mit sechs Kupfertafeln und drei Blatt Text erschienen. Auch in diesen Mittheilungen werden wir durch das Interesse der dargestellten Gegenstände ebenso in Anspruch genommen, wie durch die volle und breite Meisterschaft des Vortrages, durch die malerische Kraft der Behandlung. Die überwiegende Theil des Inhalts besteht diesmal in Architekturen und architektonischen Dekorationen der Epoche des modernen Styles, in derjenigen opulenten und patricisch behaglichen Weise, welche gerade in Danzig zu so eigenthümlichen und charaktervollen Erscheinungen geführt hat. Zunächst gehört hieher das Titelblatt des Gesammtwerkes: die Stuccatur-Decke von dem Saale eines Patricierhauses, in den vollen und energischen Formen des Früh-Rococo, mit figürlichen Sculpturen, Kinderspielen, welche in keckem Uebermuth so behandelt sind, daß hier und da eins der Figürchen in voller Körperlichkeit aus dem Flachrelief hinabzustürzen Lust bezeigt. Das Mittelfeld der Stuccatur, früher mit einem Gemälde versehen, ist für die Titelschrift benutzt. Dann ein Paar stattliche Giebelfaçaden aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, schmal, hoch, mit ansehnlichen Fenstern, wie dies die frühere Danziger Bauweise mit sich führte, reich mit lustig barocken architektonischen Zierden und mit Bildwerken versehen und die volle lokale Eigenthümlichkeit durch die Einrichtung ihrer auf die Gasse verspringenden „Beischläge" wahrend, deren einer jedoch in allerjüngster

Zeit sammt der ganzen unteren Façadenzier, trotz der eifrigsten Gegenbemühungen des Herausgebers, rasirt ist, um dem kümmerlich schlechten Vergnügen eines Schaufensters und der Möglichkeit, an dasselbe von der Gasse heranzutreten, Platz zu schaffen. Ferner, derselben Epoche angehörig, das Innere zweier Flure; der eine der eines reichen Patricierhauses, durch die sinnreich malerische Weise seines Treppen-Säulenbaues, auch die übermüthige Anordnung, die tragenden Bögen an einer Stelle, wo die Säule fehlt, schwebend über einer Consfole aufsetzen zu lassen, — durch buntes Ornament und reichliche Sculpturen, durch die prächtige Täfelung der Decke und die sonstige Ausstattung ausgezeichnet; der andre der mächtige Rathhausflur, durch seine stattliche Eichenholz-Gallerien und die höchst malerische Wendeltreppe in der Ecke von eigenthümlichster Wirkung; die letztere in besonders gediegener künstlerischer Wiedergabe, beide Darstellungen u. A. die günstigsten Vorbilder namentlich für malerische Theater-Dekorationen gewährend. Weiter folgt ein Blatt von vorzüglich schöner malerischer Haltung: „Heil. Leichnam." Es ist der von hohen alten Bäumen beschattete Kirchhof neben der Hospitalkirche dieses Namens; zwischen die Bäume hindurch sieht man nach dem Südportal der Kirche, über dem sich, in reicher ornamentaler und bildnerischer Ausstattung, eine zu Anfang des 18. Jahrhunderts gearbeitete Kanzel erhebt, welche zur Abhaltung sommerlicher Freipredigten dient. Das gemüthlich Beschlossene dieses offnen Raumes, in den hinter dem Schatten der Bäume helles Sonnenlicht hereinfällt, ist hier von überaus anziehender Wirkung. Das Schlußblatt endlich vereinigt verschiedene kleine Darstellungen. Vier davon enthalten einzelne alte Baulichkeiten, Thürme und Umgebendes, vorzugsweise dem Anfange des 15. Jahrhunderts angehörig; die malerisch vollen Töne, die bei deren Behandlung angeschlagen und durchgeführt sind, geben ihnen wiederum sehr eigenthümliche Reize. Oben sind außerdem zwei merkwürdige alte Stadtsiegel aus dem 15. Jahrhundert abgebildet; unten das erhaltene Stück von den gemalten Friesen des Artushofes, ein Zug verwegenen Soldatenvolkes im Kostüm des 16. Jahrhunderts, zu den Darstellungen gehörig, die E. T. A. Hoffmann zu seiner bekannten anmuthigen Erzählung vom Artushofe Anregung und Stimmung gaben. Die drei Textblätter (jede Seite mit drei Druck-Columnen) enthalten die Erläuterungen zu den 24 Tafeln des Gesammtwerkes, mit sinnigem Nachweis der Eigenthümlichkeiten des auf ihnen Dargestellten, mit dankenswerthen historischen Notizen und mit denjenigen warmen Worten, die geeignet sein dürften, den Mitbürgern des Herausgebers den Sinn für ihr väterliches Besitzthum — soweit sie überhaupt nur noch zu empfinden vermögen, daß sie das Glück haben, auf einem heimischen Boden zu wohnen, — zu erschließen, sie zur thätigen Sorge für die Erhaltung des Ueberkommenen anzuregen. — Blicken wir noch einmal auf den Inhalt des ganzen Werkes zurück, so führt uns dasselbe in lebhaften Bildern die Erinnerungen und Denkmale aus den verschiedenartigen großen Epochen jener berühmten Empore des Nordens vorüber, dem lokalpatriotischen, dem allgemein historischen, dem kunstgeschichtlichen Interesse reichliche Nahrung gewährend und durch selbständige künstlerische Behandlung von nicht geringerem Werthe. Es giebt nicht zu viele Orte, welche sich eines so gediegenen und so energisch durchgeführten Werkes (eines aus der echten Liebe und nicht aus der Speculation entstandenen) rühmen können. Aber der Reichthum der Gegenstände, welche Danzig für derartige Darstellungen bietet, ist hiermit noch lange nicht erschöpft. Der Herausgeber stellt Fortsetzungen in Aussicht, — falls ihm dazu die fördernde Theilnahme entgegenkomme. Hoffen wir, daß das vorläufig abgeschlossene Werk diese Theilnahme, und namentlich auch unter den zunächst Betheiligten, den Landsleuten des Herausgebers, zur Genüge vorbereitet habe!

F. E.

Zeitung.

'E **Berlin.** Den Ueberschwemmungen durch Wasser pflegen gewöhnlich diejenigen von literarischen Erzeugnissen und allerlei forcirten Kunstgenüssen zu folgen, wobei dem Zwecke in der That eine starke Heiligungskraft der Mittel zugemuthet wird. Unnachsichtlich sollte Jeder sein Scherflein da zurückhalten, wo man ihm mangelhaften geistigen Genuß dafür aufdringen will, da er es dann besser, ohne zugleich damit zu schaden, unmittelbar in den Gotteskasten trägt. Bietet man aber Vortreffliches, so vergrößert oder vervielfältigt die Dankbarkeit gern das Almosen, und die es veranlaßten nützen doppelt: sie geben dem der giebt und dem der nimmt. Diesem einzig richtigen Princip: zu milden Zwecken nur das Vortreffliche, vielleicht auch sonst für Geld dem Genusse nicht Dargebotene zu geben, hat die Akademie so eben in Gestalt einer sehr interessanten Ausstellung von größtentheils im Privatbesitz befindlichen und darum weniger allgemein zugänglichen Kunstwerken ihre Säle geöffnet. Es ist dies zugleich, wenigstens annähernd, ein Verwirklichungsversuch der in neuester Zeit so oft angeregten und ausgesprochenen Idee sog. historischer Ausstellungen, welche den Zweck haben sollen, ein Stück Kunstgeschichte in ihren Leistungen vorzuführen. Wir kommen ausführlicher auf diesen Gegenstand zurück.

Auch das neue Museum ist in letzter Zeit sehr viel zum Besten der Verunglückten an den Sonntagen geöffnet gewesen und sehr stark besucht worden. Wir gestehen gern ein, daß wir, die wir über wochentäglichen Kunstgenuß nicht klagen können, doch den sonntäglichen als eine besondere Erhebung und Feier uns selten entgehen lassen, gerade wie man zwar allzeit in seinem Kämmerlein beten kann, aber es doch Sonntags und Festtags gern in der Kirche thut. Das neue Museum könnte gewiß für die starken Einnahmen aus dem Publikum einen dreistündigen Sonntagsdienst einrichten, der so liegt, daß er die kirchliche Feier des Sonntags nicht beeinträchtigt. Daß dieses durch Kunstanschauung überhaupt nicht geschieht, daß sie vielmehr geradezu für Manche eine wahre Sonntagsfeier ist, bedarf keines Wortes mehr. Es wäre sonst auch zu wunderlich, wenn man glauben sollte, der Museenbesuch wäre Sonntags nur dann gottgefällig, wenn tausende unserer Mitmenschen durch Unglück umgekommen sind. Wir bekennen, daß wir eine eben so starke Sehnsucht danach haben, daß man uns unser Gotteshaus an den Wochentagen offen halte, als daß man die Wohnung der Götter am Sonntage aufschließe.

Der Bildhauer **Heidel** hat die Kopfbilder der vier ausgezeichneten Physiker Gallilaei, Cartesius, Otto von Guerike und Newton in kolossaler Ausdehnung und in Medaillonform aus Sandstein vollendet. Dieselben haben die Bestimmung (30 Fuß hoch) in die Façade des physikalisch-mineralogischen Museums in Kiel eingelassen zu werden; die Hinzufügung von vier ausgezeichneten mineralogischen Köpfen steht noch in Aussicht.

Der **Thier-Wolff** hat für das neue Schloß des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin einen sehr hübschen Brunnen entworfen. Zwei Reiher stehen neben einem Pfeiler, aus dem ein Baumstamm hervorragt, an welchem Thiere klettern, und der dazu bestimmt ist, einen Kandelaber zu tragen. Aus den geöffneten Schnäbeln der mit großer Lebenswahrheit dargestellten Wasservögel wird der Brunnen sich ergießen. — Als Curiosum erwähnen wir einen auf dem Modellirstock befindlichen Hirschfängergriff, der nach Art eines in der Waffensammlung Sr. K. H. des Prinzen Karl befindlichen Exemplars aus einer Anhäufung der verschiedenartigsten Jagdthiere in unmittelbarer, meist feindlicher Berührung besteht. Dieselben sind aber so geschickt zusammengebaut, daß der ganze Griff sehr bequem in der Hand liegen wird.

Unser geschätzter Mitarbeiter H. **Weiß** ist als Lehrer der Kostümgeschichte an der Königl. Akademie der Künste definitiv angestellt worden.

Vc. Während durch Ausführung öffentlicher und Privatbauten, durch Errichtung von Denkmälern der Plastik unsere Stadt von Jahr zu Jahr verschönert wird, sind wir eben im Begriff, sie durch eine Anzahl neuer Brunnen und Säulen für Anschlagezettel auf eigenthümliche Weise verunstaltet zu sehen. Denn bei der großen Menge, in welcher diese als plumpe, mit einem Palmettenfries bekrönte Cylinder errichteten Mißschöpfungen auf allen Straßen und Plätzen, *selbst unter* den Linden vertheilt sind, werden sie einen bedauerlichen Einfluß *auf die architektonische* Erscheinung der Stadt zu üben nicht verfehlen. Den gebildeten Einwohnern zum Aerger, den Fremden zur Verwunderung, unser künstlerischen und baulichen Entwickelung zum Spott, werden sie stets die Frage wachrufen, wozu denn mehrere unserer namhaftesten Architekten eine Menge von Entwürfen für den angegebenen Zweck ausgearbeitet haben (die sämmtlich auf dem Handelsministerium aufbewahrt werden), und wie es möglich ist, daß Behörden, die doch sonst zur Verbesserung und Verschönerung der Residenz Manches beigetragen haben, eine solche Verunzierung dulden oder gar autorisiren mögen.

Ht. Nürnberg, den 18. Mai. Vor einigen Tagen starb hier der Maler und Kupferstecher A. Chr. **Wilder** in ziemlich hohem Alter, der ein

gutes Stück vom alten Nürnberg mehr gesehen, als wir ohne ihn würden kennen gelernt haben. Fast seit dem Anfange dieses Jahrhunderts hatte er es sich zur Aufgabe gemacht, die Denkmäler dieser Stadt, die wegen zu hohen Alters dem Untergange preisgegeben werden mußten, namentlich architektonische Gegenstände, wenigstens in getreuen Abbildungen zu erhalten. Wo ein kirchliches oder bürgerliches Gebäude zum Abbruch bestimmt war, eine Denksäule, ein plastisches Bildwerk oder ein Gemälde dem Verfalle nahte, oder zur Auswanderung sich anschicken sollte, da war er unermüdlich, dasselbe von allen Seiten aufzunehmen und im Ganzen wie in den charakteristischen Einzelnheiten darzustellen. Auch die Denkmäler, welche durch Vereinzelung sich der allgemeinen Aufmerksamkeit entziehen, suchte er auf und veröffentlichte sie durch Zeichnung oder Radirung. Manches schätzbare Kunstwerk, welches seit Jahrhunderten im abgelegensten Verstecke unbekannt geblieben war, ist durch ihn an's Licht gefördert worden. In den zwanziger Jahren hielt Wilder sich in Wien und dessen Umgegend auf, wo er ebenfalls Vieles zeichnete und stach. Er hatte einen glücklichen Tact, das wirklich Merkwürdige herauszufinden; behandelte die darzustellenden Gegenstände jedoch oft zu malerisch. Das germanische Museum besitzt einige hundert Zeichnungen, Radirungen und Malereien von ihm.

Kunstvereine.

Verein der Kunstfreunde im Preußischen Staate.

Am 23. Mai hat die General-Versammlung des Vereins der Kunstfreunde im Preußischen Staate stattgefunden. Wir entnehmen dem Vortrage des Vorsitzenden, Hrn. Geh. Rath Schnaase, folgende interessante Daten über die Verhältnisse des Vereins. „Die Zahlenverhältnisse", beginnt der Bericht, „sind nicht ohne Interesse; sie haben eine gewisse Stätigkeit, welche zeigt, daß das Wachsen oder Abnehmen der Mitglieder nicht ein bloß zufälliges Ereigniß ist, sondern von allgemeinen Ursachen abhängt. Nachdem der Verein, welcher im Jahre 1844 die bedeutende Zahl von 2390 Mitgliedern mit einer Beitragssumme von 13,410 Thlr. hatte, eine Reihe von Jahren hindurch abnahm, bis er im Jahre 1851 auf die Zahl von 1571 Mitgliedern mit 8945 Thlr. Beitrag gefallen war, mithin eine Verminderung um 819 Mitglieder erlitten hatte, ist er seitdem in einem stätigen Steigen, so daß im vorigen Jahre 1729 Mitglieder 9660 Thlr., im gegenwärtigen 1806 Mitglieder 10,015 Thlr. beigesteuert haben."

Die Kunstwerke, welche zur Verloosung kamen, bestanden in 21 Oelgemälden, darunter 12 mit figürlichen Darstellungen von Bleibtreu, Bohn, Brendel, des Coudres, Cretius, Güterbock, Kauffmann, Kretzschmer, Lengerich, A. Schrader, Weber und Weyde, und 9 Landschaften oder doch Bilder von überwiegend landschaftlicher Bedeutung von Bellermann, Jungheim, Kirchstein, Mevius, Morten Müller, Pape, Riefstahl, Max Schmidt und Steffeck.

Ferner eine Bronzegruppe von Wolff, „Kampf eines Leun gegen einen Tiger", und eine Anzahl von Kupferstichen in Abdrücken vor der Schrift, namentlich 20 von Sagert's „Morgenstunde" und 20 von Lüderitz's „das kranke Kind", beide nach Gemälden von E. Meyerheim, je 10 Stiche von Sachs und Becker nach den Portraits des Salvator Rosa und Andrea del Sarto, welche als zusammengehörig verlooft wurden, und endlich mehrere ähnliche Kunstarbeiten, namentlich 6 Exemplare des Panoramas von Neapel von Witthöft nach Bolte's Zeichnung, 3 Exemplare des ersten Heftes des Berliner Künstler-Albums und 1 Exemplar des Kupferwerkes der deutschen Geschichte in Stichen nach der Zeichnung des Prof. Herrmann. Im Ganzen waren es 82 Gewinne, welche den Mitgliedern geboten wurden, und die mit den Restzahlungen für das vorjährige Vereins-Blatt und sämmtlichen Verwaltungskosten einen Geldaufwand von 10,062 Thlr. erfordert hatten. Der Verein hat außerdem das auf der vorjährigen großen Ausstellung befindlich gewesene Gemälde des Prof. v. Klöber „Amor und Psyche" erworben, um es durch den Stich in Linienmanier für seine Mitglieder vervielfältigen zu lassen, eine Arbeit, welche mehrere Jahre erfordert und die dem talentvollen Kupferstecher Seidel anvertraut ist. Ob dies Bild der Vereinssammlung verbleiben oder später verlooft werden wird, ist einem ferneren Beschlusse der Verwaltung vorbehalten. Für das abgelaufene Vereinsjahr kommt eine sehr gelungene Steinzeichnung in Tondruck von Haun nach dem Bilde von Gude und Tidemand, „Sommerabend auf einem norwegischen Binnensee", welches der Gallerie des Vereines angehört, zur Vertheilung.

(Dieser Nummer ist Nr. 11 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 23. **Donnerstag, den 7. Juni.** **1855.**

Inhalt: Die illusorische Wirkung bei Gemälden rc. R. Wiegmann. — **Kunstausstellung in der Akademie der Künste zu Berlin.** — **Die Erbauungszeit des Doms zu Naumburg.** v. Quast. — **Kunstliteratur.** Der Spitzbogen und die Grundlinien seines Maßwerks. Von Dr. Eduard Reusch. F. K. — **Zeitung.** Berlin.
Beiblatt. **Zeitung.** Wien. Dresden. — **Kunstvereine.** Verbindung deutscher Kunstvereine für hist. Kunst. — Versteigerung. — Kupferstich-Auktion.

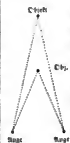
Die illusorische Wirkung bei Gemälden,

mit besonderer Beziehung auf die Portraitmalerei.

Daß der Zweck der Malerkunst nicht die Täuschung unseres Gesichtssinnes sein soll, d. h. daß es nicht ihre Aufgabe ist, uns auf der Fläche einer Leinwand Gegenstände in der Art vorzustellen, daß sie uns als körperliche erscheinen und etwa uns in Versuchung führen könnten, dieselben mit den Dingen der uns umgebenden Wirklichkeit zu verwechseln, wird wohl Niemand mehr behaupten wollen. Man ist vielmehr vollkommen darüber einig, von der Kunst nicht Täuschung, sondern Wahrheit zu fordern, nämlich diejenige Wahrheit, welche in der Uebereinstimmung der zur Lösung der Aufgabe wesentlichen Eigenschaften der gemalten Gegenstände mit denen der Naturdinge besteht, und welche uns keinen Augenblick vergessen lassen darf, daß wir es mit der Kunst und nicht mit der Natur zu thun haben. Es ist dieses deshalb unerläßlich, weil wir ja an ein Werk der ersteren ganz andere Anforderungen machen und machen sollen, als an eins der letzteren. Denn jenes ist von einem menschlichen Geiste zur Anregung einer bestimmten Idee oder Gefühlsstimmung in einer anderen Menschenseele geschaffen. Den Naturdingen aber ist ein solcher beabsichtigter Zweck völlig fremd, weshalb sie denn auch in ganz anderer Art auf uns wirken, als Werke der Kunst.

Daß die Forderung: die Kunst solle Wahrheit, nicht aber Täuschung erstreben, auch in Bezug auf die Malerei ihre volle, allgemeine Berechtigung behält, versteht sich von selbst. Es fragt sich indeß, ob diese, wenn sie uns dennoch täuschen wollte, auch die Mittel dazu besäße. Daß dieses nur in sehr ungenügendem Maße der Fall ist, wird Niemand bezweifeln, der sich die Funktionen seiner beiden Augen nur einigermaßen klar gemacht hat.

Fragen wir uns nämlich, wie wir zu der Wahrnehmung der größeren oder geringeren Entfernung der Gegenstände vom Auge und der Körperlichkeit derselben gelangen, obgleich doch die Bilder, die sich auf der Retina unseres Auges erzeugen, sämmtlich flache Bilder sind und an sich weder Entfernungen noch Körperlichkeit anzeigen, so finden wir, daß dieses durch mehrere unter sich verschiedene, aber einander kontrolirende und ergänzende, mehr oder weniger unbewußte Wahrnehmungen und Schlußfolgerungen geschieht. Einige derselben beruhen auf dem Umstande, daß wir mit zwei, um eine gewisse Weite von einander abstehenden Augen die Dinge um uns herum sehen. Diese Zweiheit der Augen bedingt zunächst

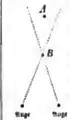


1. eine verschiedene Convergenz der Sehachsen, indem dieselbe beim Fixiren eines nahen Gegenstandes eine größere, beim Anschauen eines entfernteren dagegen eine geringere ist.

2. folgt aus dem Abstande der beiden Augen von einander, daß die Bilder, welche dieselben sowohl von einem und dem nämlichen Objekte, als auch von dessen Verhältniß zu anderen, mit diesem zugleich gesehenen empfangen, unter sich verschieden sind. Daraus schließen wir unbewußt sowohl auf die Körperlichkeit, als auch auf die relative Stellung eines Objektes B zu einem hinter demselben befindlichen anderen Objekte A.



Daß der Schein der Körperlichkeit vorzugsweise durch die Verschiedenheit der von beiden Augen empfangenen Bilder eines Gegenstandes bewirkt wird, beweist am schlagendsten das Stereoskop, ein Instrument, welches von Wheatstone zu London im Jahr 1833 erfunden, indeß durch Benutzung der Photographie zur Erzeugung der dazu erforderlichen korrekten Bilder erst später zu seiner jetzigen Vollkommenheit gebracht worden ist. Dieses Instrument enthält bekanntlich zwei Bilder von einem und demselben Gegenstande, deren eines diesen von einem Punkte aus gesehen darstellt, der um $2\frac{1}{2}$ Zoll (den Abstand der menschlichen Augen von einander) seitwärts von demjenigen absteht, von welchem aus gesehen derselbe Gegenstand das andere Bild darbietet. Werden dann diese beiden Bilder, durch eine Scheidewand getrennt, in das Instrument gebracht und so gestellt, daß das linke Auge nur das von dem Standpunkte links — und das rechte nur



das von dem Standpunkte rechts genommene Bild zu sehen vermag, so tritt bei beharrlicher und unverrückter Richtung der Augen auf die Bilder plötzlich die höchst überraschende Erscheinung ein, daß jedes Auge nicht mehr den Eindruck des demselben zugekehrten planen Bildes für sich, sondern der Gesichtssinn den Eindruck beider Bilder zugleich, also in ähnlicher Weise empfängt, wie es beim Anschauen eines wirklichen Körpers mit beiden Augen geschieht.

Wenn es nun möglich ist, schon allein aus der Verschiedenheit der Bilder, welche das rechte und das linke Auge empfangen, oder allein aus dem Convergenzwinkel der Sehachsen die Entfernung und aus der ersteren auch die Körperlichkeit zu beurtheilen, so leuchtet es ein, daß dieses beim Zusammenwirken beider Momente um so sicherer gelingen müsse.

Indessen sind hiemit die Bedingungen, durch welche unser Gesichtssinn die Eindrücke von Körpern und deren Entfernungen erhält, keineswegs erschöpft. Denn gäbe es nicht noch andere, so würde ja Derjenige, welcher das eine seiner Augen schlösse, mit dem andern weder Entfernungen noch Körperlichkeit wahrnehmen und schätzen können, was offenbar aller Erfahrung widerspricht. Zu den bereits genannten beiden Beurtheilungsmitteln, welche in der Zweiheit und in dem Abstande unserer Augen von einander gegeben sind, kommen nämlich noch drei andere hinzu, deren Anwendung nicht durch zwei Augen bedingt wird, sondern auch bei einem einzigen möglich bleibt. Diese Mittel sind:

3. Die Luftperspektive, d. h. die Abnahme der Energie der Tinten bei wachsender Entfernung, und

4. Licht und Schatten, sofern durch diese das Relief erkennbar wird. Endlich

5. Die verschiedene Adaption des Auges je nach der Entfernung des wahrzunehmenden Objektes.

Zur Erklärung des Wortes „Adaption“ ist zu merken, daß darunter die Thätigkeit des Auges verstanden wird, durch welche beim Anschauen eines Objektes die Entfernung zwischen der Linse und der Retina genau so eingerichtet wird, daß die Lichtstrahlen, nachdem sie durch das Medium der ersteren gebrochen werden, auf der letzteren sich zu einem unendlich kleinen aber deutlichen Bilde des gesehenen Gegenstandes vereinigen. Es geschieht dieses nach denselben Gesetzen, welche der Einrichtung des Fernrohrs zum Grunde liegen. Wie man dieses zur Erlangung eines deutlichen Bildes von einem fernen Gegenstande zusammenschieben muß, so vermindert sich auch zu demselben Zwecke die Entfernung der Retina von der Linse. Und umgekehrt, wie bei näheren Gegenständen nur dann ein deutliches Bild gesehen wird, wenn das Fernrohr weiter ausgezogen worden, so sieht auch das Auge nur deutlich in der Nähe, wenn der Abstand der Retina von der Linse vergrößert wurde. Daß diese Bewegung im Inneren unseres Auges eine unbewußte ist, bedarf kaum der Erwähnung. Hieraus ergiebt sich deutlich genug, daß jede Entfernung eines wahrzunehmenden Gegenstandes auch eine bestimmte derselben entsprechende Adaption des Auges bedingt, und daß das Auge bei einer gewissen Adaption nicht einen fernen und zugleich einen näheren Gegenstand mit derselben Deutlichkeit zu sehen vermag.

Fragt man nun, ob die angeführten fünf Bedingungen, durch welche unserem Gesichtssinne der Eindruck einer größeren oder geringeren Entfernung, so wie des Reliefs oder der Körperlichkeit mitgetheilt wird, auch von der Malerei fingirt werden können, oder mit anderen Worten: ob die Malerei unseren Gesichtssinn zu verleiten im Stande sei, auch auf einer gemalten Fläche diese Bedingungen erfüllt zu finden, dergestalt, daß wir z. B. ein Objekt in größerer Entfernung zu sehen meinen, als ein anderes auf derselben Fläche gemaltes, oder daß wir ein solches für körperlich halten, — so stimmt die Erfahrung mit der Theorie darin überein, daß dieses im Allgemeinen keineswegs der Fall ist. Nur in den wenigen Fällen vermag die Malerei eine gewisse Täuschung zu erreichen, wo sie ein mehr oder minder flaches Relief darstellt; — einigermaßen auch wohl noch da, wo ein Gegenstand allein, oder neben anderen, welche dieselbe Entfernung vom Auge haben, wie jener, den ganzen Inhalt des Bildes ausmacht. In allen anderen Fällen wird selbst ein ziemlich ungeübter Beschauer nicht getäuscht werden, und zwar

1. bei der Anwendung **beider** Augen nicht, weil die Unveränderlichkeit der Convergenzwinkel der Sehachsen für die nächsten wie für die fernsten auf der Bildfläche gemalten Objekte aller Erfahrung bei wirklich in verschiedenen Entfernungen gesehenen Gegenständen widerstreitet. Sodann auch nicht, weil bei gemalten Körpern das von dem einen Auge aufgenommene Bild derselben, sowie auch ihrer Stellung zu einander, unmöglich von demjenigen verschieden sein kann, welches das andere empfängt. Aber auch selbst

2. für Ein Auge wird eine etwa beabsichtigte Täuschung an dem Mangel einer je nach den verschiedenen Entfernungen sich ändernden Adaption scheitern.

Es ist daher keinem Zweifel unterworfen, daß die einzigen der Malerei zu Gebote stehenden Mittel, uns über Entfernungen und Körperlichkeit zu täuschen, — nämlich die Linien- und Luftperspective und die Anwendung von Licht und Schatten — durch die nur zu leicht bemerkbare Abwesenheit der oben bezeichneten Kriterien fast völlig entkräftet und unwirksam gemacht werden. Nur in sehr wenigen Fällen und unter ganz besonderen Umständen ist es dennoch möglich, Gemälden eine beträchtliche illusorische Wirkung zu verleihen. Die sichersten Mittel hiezu sind, daß man es verhindert, sowohl die Grenzen der Bildfläche entdecken, als auch die Entfernung der letzteren vom Standpunkte des Beschauers schätzen zu können, und daß man nicht wirkliche Körper, deren Abstand vom Auge man kennt, mit den scheinbaren Körpern, welche das Gemälde enthält, in unmittelbare Berührung bringt.

Daß diese Bedingungen durch die Art, wie wir gewöhnlich ein Bild zur Schau stellen, auch selbst nicht annähernd erfüllt werden, bedarf kaum eines Nachweises. Die Einrahmung desselben, und selbst die Wand oder jede andere Vorrichtung, welche das Bild trägt, — also wirkliche Körper von bekannter Entfernung mit fingirten Körpern in unmittelbarer Berührung —, sodann auch der eben deßhalb unverhüllte und durch den flüchtigsten Blick leicht meßbare Abstand der Bildfläche selbst von unserem Auge bewirken unfehlbar, daß wir uns der Unveränderlichkeit der Convergenzwinkel der Sehachsen, im Widerspruche mit dem scheinbaren Zurückweichen der Gegenstände hinter den Rahmen, bewußt werden und uns bei dem gleichzeitigen Mangel einer Verschiedenheit der Bilder, welche unsere beiden Augen empfangen, und bei der Unveränderlichkeit der Adaption, trotz der fingirten verschiedenen Abstände der Objekte von uns, durch die Linien- und Luftperspective allein nicht täuschen lassen. — Wir sind zwar über die Intention des Malers nicht im Zweifel und gehen auch willig auf dieselbe ein; aber bis zur unwillkürlichen völligen Täuschung kann es nicht kommen.

Anders verhält es sich indeß bei Panoramen, Dioramen und ähnlichen Malereien, welche nicht durch einen die Bildfläche unmittelbar berührenden Rahmen eingeschlossen sind, sondern in einer beträchtlichen und nicht zu controlirenden Entfernung jenseits der Schranken des Gesichtsfeldes dergestalt sich ausdehnen, daß man — wie man auch seinen Standpunkt ändere — die Grenzen der Bildfläche nirgends zu entdecken vermag. Sind auf solchen Gemälden nicht zu nahe Gegenstände dargestellt, welche in Bezug auf die entfernteren den Mangel einer Verschiedenheit des Bildes, welches das eine Auge empfängt, von demjenigen, welches das andere aufnimmt, und die Abwesenheit der veränderlichen Convergenz der Sehachsen fühlbar machen müßten, so können dieselben einen hohen Grad von Täuschung erreichen. Denn der Umstand, daß die Augen an den

greifbaren und vom Bilde unverkennbar durch einen beträchtlichen Zwischenraum getrennten Schranken des Gesichtsfeldes einen Gegenstand haben, dessen Fixirung entschieden einen andern Convergenzwinkel der Sehachsen und eine andere Adaption bedingt, als die Fixirung der auf dem Bilde dargestellten entfernteren Objekte, — ja der überdies einen gar nicht außer Acht zu lassenden Anhaltspunkt für die Wahrnehmung darbietet, daß das eine Auge die entfernten Objekte zu den nahen Schranken nicht in derselben Stellung sieht, wie das andere, — wirkt so entscheidend, daß der Gesichtssinn für das Vorhandensein derselben Bedingungen in der Tiefe des Bildes, also bei den weit entfernten Objekten, eine Bestätigung gar nicht mehr fordert und sucht, sondern sie ohne Weiteres voraussetzt. Dieses ist um so natürlicher, als die Differenzen der Convergenzwinkel der Sehachsen, die Verschiedenheit des Bildes in dem einen Auge von demjenigen in dem anderen und die Veränderlichkeit der Adaption bei weit entfernten Gegenständen ohnehin nur sehr gering und kaum wahrnehmbar sind.

Untersuchen wir nun, welche Folgerungen aus dem Obigen für diejenigen Werke der Malerei sich ergeben, welche nicht, wie die Panoramen, Dioramen und ähnliche Gemälde, in einem unmeßbaren Abstande von den Schranken des Gesichtsfeldes aufgestellt, sondern in der gewöhnlichen Weise an der Wand placirt werden, so sind es diese:

Da solche Bilder, sofern sie nicht bloß flache Reliefs ohne stark hervorspringende und tief zurückweichende Partieen darstellen, niemals eine völlige Illusion bewirken können, so soll auch der Künstler sich nicht abmühen, das Unmögliche zu leisten, sondern sich mit der Erreichung der Wahrheit genügen lassen. Es wird demnach die Erfüllung dieser in dem wahren Wesen der Kunst selbst begründeten Forderung glücklicherweise durch die Unmöglichkeit, den vollen Sinnenschein der Wirklichkeit wieder zu geben, erfolgreicher unterstützt, als es irgend eine ästhetische Definition vermöchte.

Diese der Kunst erreichbare Wahrheit wird nun, je nachdem das zu erzeugende Kunstwerk mehr der realistischen oder der idealistischen Richtung angehören soll, eine größere und detaillirtere oder eine geringere und allgemeiner gehaltene sein müssen. Bei manchen Darstellungen, namentlich bei Portraits, kann und darf sie sich der Illusion nähern; bei den Werken der sogenannten Historienmalerei aber, insbesondere bei denen von monumentalem oder kirchlichem Charakter, könnte ein Grad von naturalistischer Wahrheit schon unzuläßig sein, der in einer anderen Kunstsphäre, z. B. bei Genrebildern bei weitem noch nicht genügte.

Wenn die naturalistische Wahrheit in der Wirkung von Bildnissen der illusorischen sich zu nähern vermag, so ist zunächst die Frage zu erörtern, durch welche Mittel und unter welchen Umständen dieses geschehen könne. Und da ergeben sich aus den Gesetzen des Sehens, welche oben entwickelt werden, folgende Regeln für die Praxis:

1. Bei Portraits ist es möglichst zu vermeiden, außer dem Haupt-Gegenstande noch andere deutlich zu sehende Objekte mit zur Darstellung zu bringen, namentlich, wenn dieselben diesseits oder jenseits des ersteren gedacht werden, weil es, wie wir gesehen haben, eben so unmöglich ist, auf Einer Bildfläche jedem unserer beiden Augen ein verschiedenes Bild darzubieten, wie Gegenstände darzustellen, deren Fixirung mit den Augen eine verschiedene Adaption und verschiedene Convergenzwinkel der Sehachsen bedingen könnte. Alles auf dem Bilde Dargestellte wird ja, ungeachtet der fingirten größeren oder geringeren Entfernung, der Erfahrung bei wirklich verschiedenen Entfernungen zuwider, nur bei derselben Adaption und unter einem und demselben Divergenzwinkel der Sehachsen gesehen, — und zwar von dem einen Auge genau eben so, wie von dem anderen.

Sollte man aber dennoch außer dem Haupt-Gegenstande noch andere Objekte auf dem Bilde darzustellen genöthigt sein, so ist

2. diejenige Partie des Bildes, welche vorzugsweise die Aufmerksamkeit und das Interesse des Beschauers in Anspruch nehmen soll, am bestimmtesten zu zeichnen und am ausführlichsten zu vollenden. Die anderen noch auf dem Bilde sichtbaren Gegenstände hingegen sind desto unbestimmter zu halten, je weiter sie von dem Haupt-Gegenstande — gleichviel, ob diesseits oder jenseits desselben — entfernt sind. Dieses steht zwar mit der gewöhnlichen Praxis, welche lehrt, daß die Gegenstände, je näher dem Auge, desto schärfer und bestimmter, und je entfernter von demselben, desto weicher und unbestimmter gezeichnet und gemalt werden sollen, in Widerspruch, ist aber gleichwohl vollkommen begründet. Denn wenn man bei einer gewissen Adaption des Auges und bei einem bestimmten Convergenzwinkel der Sehachsen einen Gegenstand deutlich sieht, so ist es eben so unmöglich, bei derselben Adaption und bei unverändertem Convergenzwinkel der Sehachsen nähere Objekte deutlich zu sehen, wie entferntere. Der flüchtigste Versuch kann zur Bestätigung dieser aus der Theorie gewonnenen Wahrheit dienen.

Eine Annäherung an eine illusorisch wirkende Wahrheit ist der Malerei auch möglich, wenn diese

3. diejenigen Umrisse und Körpergrenzen — selbst des Hauptgegenstandes —, welche sich mehr oder weniger der vertikalen Richtung nähern, unbestimmter und zweifelhafter hält, als die horizontalen. Und zwar deshalb, weil das Bild eines wirklichen Körpers, welches das eine Auge empfängt, von demjenigen verschieden ist, welches von dem anderen aufgenommen wird, diese Verschiedenheit jedoch wegen der bloß in horizontaler Richtung differirenden Stellung unseres Augenpaars nur bei den senkrechten Körpergrenzen und überhaupt solchen, die sich von der horizontalen entfernen, stattfinden kann. Wenn z. B. die beiden Augen L und R auf einen senkrechten Cylinder A gerichtet sind, so sieht das linke Auge L von dem Cylinder den Theil abc und das rechte R den Theil bcd. Das Gesammtorgan empfängt also vermittelst beider Augen das Bild abcd. Dieses besteht aus den beiden Bildern, welche jedes Auge einzeln gesehen, die jedoch so über einandergeschoben sind, daß nur das mittlere Stück zwischen b und c von beiden Augen, aber die zu beiden Seiten darüber hinausfallenden äußersten Theile ab und cd resp. nur von dem linken und nur von dem rechten Auge wahrgenommen werden.



Dadurch nun, daß auf einem Gemälde die Grenzen von rundlich geformten Körpern auf beiden Seiten, rechts und links, unbestimmt gehalten werden, wird bewirkt, daß beide Augen nicht so scharfe Bilder von diesen Grenzen empfangen, um sofort die völlige Uebereinstimmung derselben gewahr zu werden, indem ja bekanntlich zweifelhafte und unbestimmte Formen sich nicht so leicht und schnell mit einander vergleichen lassen, wie scharf und bestimmt begrenzte. Bei Köpfen würden demnach, strenggenommen, die Wangen, die Schläfen und der Nasenrücken weicher zu begrenzen sein, als die mehr horizontal liegenden Augenlider, der Mund und die untersten Endigungen der Nase und des Kinnes.

Sehen wir uns unter den Werken der alten Portraitisten um, so finden wir, daß diese meistens die eben aufgestellten Regeln befolgt haben. Selbst viele der bedeutenderen Künstler der neueren französischen, belgischen und englischen Schulen scheinen mit Bewußtsein denselben nachgekommen zu sein, wenn sie nur das eigentliche Bildniß bestimmt gezeichnet und sorgfältig ausgeführt, die Nebendinge aber nachläßig und unbestimmt — und zwar um vieles unbestimmter behandelt haben, als es die Luftperspektive allein bedingen würde.

Jedenfalls sind diejenigen — insbesondere die Anhänger des strengen Stils — in einem Irrthume befangen, welche eine solche Behandlung eine lieblose und handwerksmäßige nennen. Das unbefangene Urtheil von Laien, welches ein Bildniß hart und flach findet, dessen Nebenpartieen mit derselben Schärfe und Deutlichkeit ausgeführt sind, wie die Hauptsache, zeugt wenigstens von aufmerksamerer Beobachtung der Natur.

Düsseldorf, im Mai. **R. Wiegmann.**

Kunstausstellung in der Akademie der Künste zu Berlin.

Die vielseitige geistige Bewegung, welche im dritten Dezennium unsres Jahrhunderts der vorhergegangenen langen Erschlaffung im Leben der deutschen Nation folgte, übte auch auf die bildenden Künste ihre segensreiche Wirkung. Aus der Stagnation der akademischen Zustände von ehedem erhob sich der Springquell eines frischen Schaffens, das seine Anregungen aus dem Ringen des verjüngten Volksgeistes, aus dem belebenden Hauche jener nationalen Poesie, welche durch einen Theil der romantischen Schule vertreten wurde, schöpfte. Die Heldengedichte des Mittelalters waren seit Kurzem erst dem Bewußtsein der Gegenwart erschlossen worden, der Nibelungenhort unsres alten Sagenschatzes war gehoben, und sein Gold ward von begeisterten Sängern in neue klingende Liedermünze umgeprägt. Daß dabei der alte Stempel an charakteristischer Bestimmtheit einbüßte, daß ein modernes Gefühl sich einmischte und den Ausdruck wesentlich umgestaltete, war kein Wunder. Man glaubte streng geschichtlich zu sein, während man träumerisch phantasirte.

War dies für die Poesie nicht gerade gefährlich, da selbst eine flüchtig schweifende Phantasie dem Ohre leicht ihre Schaumgebilde für Wirklichkeit einzureden vermag, so war dagegen für die bildende Kunst, bei der Alles auf plastisch concrete Anschauung ankommt, hier eine bedenkliche Klippe. Unbestimmte Gestalten in wunderlich zusammengewürfelten Kostümen, unklar wie alle Vorstellungen, die man damals meistens vom Mittelalter hatte, gebärdeten sich als Ritter, Knappen und Edelfräulein, kämpften mit ebenso abenteuerlichen Sarazenen, an denen Nichts ächt war als der Halbmond, ritten auf die Falkenbaize und pflagen zarten Minnedienstes. Als die Wissenschaft kaum erst anfing, in den alten Denkmälern die äußere Physiognomie der mittelalterlichen Epoche Zug für Zug zu enträthseln, hatte die künstlerische Einbildungskraft vorschnell bereits ein vollständiges Bild davon fertig, in welchem freilich das zwölfte Jahrhundert auf ein Haar dem vierzehnten glich, beide zusammen aber keinem jemals wirklich vorhanden gewesenen Zustande ähnlich sahen.

Diese Unsicherheit in Betreff der äußeren Erscheinung, die doch zugleich nicht etwa in der Naivetät der Meister des 15. Jahrhunderts sich über jegliches historische Kostüm wegsetzte und die Tracht der eignen Zeit den Helden des Alterthumes wie den Heiligen des neuen Testaments umwarf, sondern in eigenliebiger gelehrter Prätension die richtige Kenntniß der Vergangenheit zu besitzen wähnte, mußte nothwendig auch in Allem, was die Charakteristik der Gestalten selbst, was Bewegungen, Mienen und Ausdruck anbetraf, zu ähnlicher Unsicherheit führen.

Wo man Werke jener Epoche, meist zu ihrer Zeit viel bewunderte, antrifft, wird man eben so zahlreiche Belege zu diesen Bemerkungen finden. Auch unsre Ausstellung enthält einige Tropfen aus der großen Fluth von derartigen Schöpfungen. Keine darunter indeß möchte bezeichnender sein, als W. Nerenz's Goldschmiedstöchterlein vom Jahre 1835 mit der gar prätentiös peniblen Ausführung alles Aeußern, die zu der Leere an innerem Gehalt in ergötzlichem Contraste steht. Aus verwandter Richtung stammt der Tabuletkrämer von Cretius, 1839 gemalt, doch nicht so ganz ohne psychologische Charakteristik. Während jenes Bild Einem angehört, der fertig und abgeschlossen ist, zeugt dieses von einer Entwicklungsfähigkeit, die denn auch bis in die jüngste Gegenwart in wackerem Streben sich bewährt hat. Einen Schritt weiter zu wirklich historischem Leben findet man schon in Th. Hildebrandt's vielberühmtem Hauptwerk, vom J. 1835, die Söhne Eduards, das in einer kleineren Wiederholung vorhanden ist. Hier sind wahr und warm empfundene, fein dargestellte Gegensätze; doch ist die Empfindung gedämpft, gleichsam wie durch einen Schleier verhüllt, und der Farbengebung fehlt es an tiefer realer Kraft und Fülle.

Wie Cretius zu Nerenz, so verhält sich in höherer Potenz Lessing zu Hildebrandt, nämlich wie der Werdende zum Abgeschlossenen, wenn man die beiden frühen Bilder dieses bedeutenden Meisters der Düsseldorfer Schule auf der Ausstellung in's Auge faßt. Es ist der Räuber mit seinem Sohne (vom Jahre 1832) und die Erstürmung von Iconium, eine gegen 1830 gemalte Skizze für das von Plüddemann ausgeführte große Bild im Schlosse des Grafen Spee. Jenes behandelt einen Gegenstand, dem eine ergreifende Poesie nicht abzusprechen ist, und nur dem noch unbestimmten, unkräftigen Kolorit wird die etwas zu sentimentale Wirkung der Darstellung zuzuschreiben sein. Dieses unterscheidet sich, obwohl ebenfalls noch im Bann einer etwas zu abstrakten Farbenbehandlung, durch energische Composition, tief dramatische Bewegung und leidenschaftlichen Ausdruck der Kämpfenden auf's Schlagendste von den meisten gleichzeitigen sogenannt geschichtlichen Bildern. Man fühlt hier aus jedem Zuge, daß der Künstler seine Inspirationen nicht aus zweiter Hand, aus einer Ballade oder poetischen Beschreibung, sondern aus unmittelbarer geschichtlicher Quelle geschöpft hat. Wie tief er dann nachmals in das Mark wahrhaft historischen Lebens gedrungen ist, wie er mit eisernem Ringen zugleich die technischen Mittel zur lebenswirklichen Darstellung der Vergangenheit im vollen Umfange sich erworben hat, das braucht hier nicht erst gesagt zu werden. Aber auf einen Punkt möchten wir besonders hindeuten. Lessing hat in seinen späteren Compositionen sich von den romantisch-mittelalterlichen Gegenständen frei gemacht, in dem richtigen Gefühl, daß aus jenen Stoffen für unsre Gegenwart nichts wahrhaft Lebensvolles zu gewinnen sei, theils weil unsre Anschauungen und Empfindungen wenig mit denen des Mittelalters gemein haben, theils weil das Element ausgeprägter Subjektivität in jener Epoche noch vom Nebel einer unterschiedlosen Allgemeinheit umflort ist. Erst im Reformationszeitalter, dessen geistiges Ringen unsrem Mitgefühl so nahe liegt, fand der Maler scharf umgränzte Gestalten, wie die bildende Kunst in unsrer Zeit sie bedarf.

Wie neben diesen, vorzüglich von der Düsseldorfer Schule ausgegangenen Richtungen noch manche andere Bestrebungen damals gleichzeitig nach Gestalt und Geltung rangen, davon liefert die Ausstellung wiederum in ein paar kleinen Bildern sprechende Beispiele. Auch hier sind es dem Umfang nach nur geringfügige Werke, auf die wir verweisen, aber wie der Zoologe aus einem unscheinbaren Knochenreste den Bau einer längst untergegangenen Thiergattung zu bestimmen vermag, so läßt sich aus den kleinsten Schöpfungen der geistige Pulsschlag der betreffenden Zeitepoche herausfühlen. Das eine dieser Bildchen ist die im J. 1833 gemalte Bergpredigt von C. Begas, eine Arbeit, in welcher sich das redliche, aber nicht sehr glückliche Streben nach freier, künstlerischer Darstellung biblisch-religiöser Stoffe offenbart. Diese Richtung, so zahlreiche Vertreter sie auch hatte und noch hat, konnte doch höchstens zu einem gebildeten Eklektizismus oder zu einseitigem Nachbeten gewisser alter Meister führen, denn nur in den seltnen Fällen, wo eine künstlerische Begabung ersten Ranges sich mit tief innerlicher Religiosität verband, wie bei Overbeck, Cornelius, Deger, war eine originelle, geniale

Darstellungsweise möglich. Das andre Bildchen, von sehr geringen Dimensionen, gehört zu den interessantesten der Ausstellung. Es ist dasselbe Werk, mit welchem 1837 der damals zweiundzwanzigjährige Ad. Menzel zuerst als Maler sich hervorwagte. Man weiß nicht, was man an dieser „Juristischen Unterredung" am meisten bewundern soll, die novellistische Abrundung oder die rein malerische Harmonie, die geistreich pikante Charakteristik, die innige Vertrautheit mit Allem, was zur kostümlichen Physiognomie gehört, oder die meisterlich feine Pinselführung. Das Bild ist noch nicht vervielfältigt worden, wir machen deshalb ausdrücklich darauf aufmerksam und wollen es unsern geschicktesten Kupferstechern als würdige und dankbare Aufgabe bestens empfohlen haben.

Einen Genuß eigenthümlich ergreifender Art bietet der dritte Saal der Ausstellung. Er ist größtentheils mit Arbeiten des leider zu früh, am 23. Juli 1840 in seinem dreiundvierzigsten Lebensjahre verstorbenen Landschaftsmalers C. Blechen angefüllt. Wir zählten zweiundzwanzig Bilder verschiedenster Größe, von der kleinsten, flüchtigsten Skizze bis zum durchgeführten großen Landschaftsbilde. Diese Arbeiten, die im Privatbesitz verstreut sind, hier einmal zusammen zu sehen, ist für uns von hohem Interesse gewesen. Es sind lauter Selbstbekenntnisse eines tiefen, seelenvollen Künstlergeistes, der mit ganz besonderen Augen die Natur ansieht und sich in ihr innerstes Wesen mit solch leidenschaftlicher Glut versenkt, daß ihre Gebilde ihm zu Gebilden seines eignen Inneren werden. Seine Naturwahrheit ist daher diametral verschieden von der trivialen Richtigkeit, worin die Mehrzahl der heutigen Landschafter excellirt. Ihm ist die äußere Form nie Selbstzweck, nur des inneren Wesens Hülle, die er deshalb gleichsam vergeistigt und verklärt auffaßt. Nirgends vielleicht tritt dies so entschieden hervor, wie in seinen zahlreichen italienischen Landschaften. Sein Blick von Civita Castellana auf den Monte Seracte, sein Kloster Scholastica mit dem zauberhaften Sonnenlicht, seine Ansicht von Amalfi, von Castel Gandolfo, von Narni's Umgebung bei tiefer Abenddämmerung, und so manche andre dahin gehörende Skizzen und Bilder sind getränkt vom köstlichsten Zauber hesperischer Schönheit und berauschen mit ihrem feinen Duft wie mit Aeolsharfentönen die Seele mächtiger, als die üppigen Farbenakkorde von Dutzenden moderner Veduten jemals vermögen. Geht man bei der Betrachtung in's Einzelne, so findet man eine auf's Schärfste charakterisirende Zeichnung, die den Pflanzenwuchs, die Gebirgsprofile, die Baumgruppen eben so treu wie die Menschen- und Thierstaffage darstellt. Aber Alles scheint der Fülle sinnlich roher Zufälligkeit entkleidet, auf das typisch Nothwendige zurückgeführt, und selbst das Sonnenlicht gewinnt unter diesem feinen Künstlerauge eine ätherische Zartheit und Klarheit, als athmeten wir auf einem Planeten, dessen Masse minder schwer, dessen Luftgebiet reiner und durchsichtiger wäre.

Daß bei solcher Richtung die Gefahr, in's abstrakt Manieristische zu verfallen, besonders nahe liegt, braucht kaum erwähnt zu werden. Blechen ist dieser Klippe denn auch nicht entgangen, ja sein Streben hat ihn zuletzt in Regionen verlockt, wo die Natur mit spukhaft geisterartigem Grauen uns die Seele erstarren macht. Eins der eminentesten Werke dieser Art ist die große Felsenlandschaft mit seltsam schauerlicher Staffage, offenbar einem nordischen Naturstudium nachgefühlt. Die klare Heiterkeit des Südens konnte ihn nicht in solche gespenstische Abgründe führen; ihre sonnendurchstrahlte Schönheit weckte in seiner Seele nur rührende Klage, sanft schmerzliche Wehmuth, und jede Schöpfung, die er diesem Gebiet entlockt hat, ist durchweht von dem leisen Schauer der Vergänglichkeit, der gerade zart organisirte Naturen in der Mitte des Genusses höchster Schönheit erbeben macht. Wie ganz anders der Norden auf ihn wirkte, beweist außer jener Felsenlandschaft das große Bild, das den Blick auf die Müggelsberge bei Köpenick darstellt. Saftiges Wiesengrün, brauner Haidegrund, auf den sich die Schatten hoher Föhren und Fichten scharf hinzeichnen, dann der kalte Himmel, an den die Sonne nur ihr Licht, nicht ihre Wärme zu spenden scheint, und in dessen Blau die mächtigen Fichtenkronen mit tiefem Schwarzgrün hineingreifen, — das sind Gegensätze nordischer Natur, die der Künstler in schneidender Schärfe, in rauher Gewaltigkeit dargestellt hat. In diese Natur gehören nicht die weich träumerischen Mönche, die üppigen Frauengestalten Italiens; kaum andere, minder trotzige und wilde Gestalten vermag man sich hineinzudenken, als die Schaaren wettergebräunter Semnonen, deren halbnackte, thierfellbehängte Körper den Landschafter auch als trefflichen Figurenzeichner bekunden. Zugleich mag man in diesen urgermanischen Recken Nachwirkungen jener aufs Vaterländische gerichteten nationalen Poesie der damaligen Zeit erkennen.

Endlich jene Felsenlandschaft, wo die Natur in dämonischem Grauen sich enthüllt. Sie bezeichnet vielleicht den Gipfelpunkt von Verinnerlichung des äußeren Lebens, den Gipfelpunkt, der schon umstarrt ist vom bodenlosen Abgrunde des Wahnsinns. Wir sehen ein dunkles Gewässer, welches den wolkenschweren Himmel noch düsterer zurückwirft. Ringsum Felsen in starren, öden Formen, einsame Bergeshalden mit schwarzen Granitblöcken, tiefdunkles Gebüsch und Baumwerk. Die ganze grausame Unerbittlichkeit, mit welcher die Schauer der Natur die Menschenseele packen und zurückstoßen, liegt auf dieser Landschaft. Und ganz vorn kniet ein Mensch, die todbringende Büchse auf einen gespenstischen Kobold anlegend, der ruhig grinsend das ohnmächtige Beginnen verhöhnt. Unbemerkt hinter dem Schützen schleicht ein grauenhaftes Gerippe heran, bereit, ihm mit ausgestreckter Knochenhand den Schuß verderblich zu lenken. Drüben aber unter den Bäumen des Waldes ringt verzweiflungsvoll ein Mädchen in langem, aufgelöstem Haar die Hände. Wir ahnen den entsetzlichsten Zusammenhang, und die trostlose Naturumgebung drückt unsern bangen Vermuthungen das Siegel auf.

Es ist etwas von wilder Hoffmann'scher Phantastik in dieser Landschaft, und gewiß auch in des Künstlers Geist gewesen. Wer kann das längst geschlossene Buch seiner Seele lesen, um zu ergründen, auf welchen geheimnißvollen Pfaden er bis an diese trostlose Klippe gelangt ist? Nur seine Werke zeugen noch von der seltnen Begabung und von der traurigen Verirrung. Aber wie viele sonnige Blätter sind umzuwenden, bis man zu dieser Nacht gelangt! Wie viele Zeugnisse eines feinen Sinnes, einer liebevollen Aufmerksamkeit für das Wirkliche sind zurückzulegen, ehe diese krankhafte Vorliebe für die Traumwelt des Spuks unheilvoll die Seele umdüstert! Manche Zeugnisse des früher klaren, offnen Sinnes sind hier versammelt: die kleine Kopie des Amors, der die Attribute der Wissenschaften und Künste zertrümmert, nach Caravaggio; das todte Rebhuhn, mit meisterhaft detaillirendem Pinsel gemalt; der Jäger mit seinen beiden Hunden im Walde; der Fuchs, der auf der Erde vor dem Eingang seiner Höhle ausgestreckt, mit Behagen der Sicherheit und des Sonnenscheins genießt, ein köstliches Charakterbildchen; und so manches Andere. Diese erquickenden Kabinetsstücke verhalten sich zum grauenhaften Spuk der Felsenlandschaft, wie die kleinen novellistischen Sachen E. T. A. Hoffmann's, Meister Martin und seine Gesellen und Andere, zu seinen schauervollen *Phantasiestücken*. Demselben Riß zerstörender Ueberspannung, der durch die deutsche Literatur der romantischen Epoche geht und so manchem reichen Geiste den Untergang gebracht hat, ist auch Blechen's geniale Künstlernatur erlegen.

Die Erbauungszeit des Doms zu Naumburg.

Eine der vorzüglichsten Controversen in der Geschichte der Baukunst des Mittelalters spielte bisher die Frage über das Alter des Doms zu Naumburg. Der verstorbene Geheimerath Lepsius, einer der verdienstvollsten Begründer unserer Wissenschaft, glaubte das noch jetzt stehende Gebäude als das ursprüngliche, in der ersten Hälfte des XI. Jahrh. erbaute, annehmen zu müssen, wie er sich hierüber vielfach, zuletzt am ausführlichsten im Texte zu Puttrich's Denkmalen der Baukunst in Sachsen, geäußert hat. Die späteren Forscher konnten einem Bauwerke, welches den Tendenzen der Gothik schon so nahe stand, ein so hohes Alter nicht zugestehen. Der jüngere Lepsius, diesem Gebiete bisher fremd, benutzte die Zwischenzeit zwischen seinem römischen Aufenthalte und der ägyptischen Reise, um nicht nur der neueren Feststellung entgegenzutreten und die ersten Aufstellungen seines Vaters zu vertheidigen, sondern auch auf andere Kirchen desselben Uebergangsbaustyles vom Romanischen zum Gothischen, dasselbe hohe oder ein noch höheres Alter zu vindiciren, indem er zugleich die entgegengesetzte Ansicht der Hyperkritik zeihet, als auf keinerlei historischen Beweisen ruhend. Ihm trat namentlich Kugler entgegen und wies nach, wie es vorzugsweise der innere Charakter der Architektur sei, welcher dessen historische Stellung bedingt, und wie deshalb so avancirte Gebäude, als wie die in Rede stehenden, und namentlich der Dom zu Naumburg, unmöglich ein höheres Alter, als wie die erste Hälfte des XIII. Jahrh. beanspruchen können.

Letzterer Ansicht hat sich die Wissenschaft seitdem fast ohne Widerspruch angeschlossen. Es soll hier nicht die Rede davon sein, die ganze Frage nochmals wieder durchzusprechen, dagegen dürfte es wichtig sein, eine Thatsache mitzutheilen, welche die genannte Controverse in Bezug auf den vorzugsweise in den Mittelpunkt der Discussion gestellten Dom zu Naumburg zum definitiven Abschlusse zu bringen, geeignet ist. Als ich jüngst mit Arbeiten, die Herstellung des Naumburger Doms betreffend, beschäftigt war, wurden mir zu diesem Behufe mehrere handschriftliche Werke mitgetheilt, welche aus dem Nachlasse des älteren Lepsius in den Besitz der Stadt Naumburg übergegangen sind. Darunter befinden sich zwei Beschreibungen des Doms, deren erstere i. J. 1773 von Joh. Carl Schoch, Schließ-Kirchner am Dom, die andere 1790 von Joh. Gottlieb Lincke verfaßt sind. Lincke, welcher vielleicht dasselbe Amt bekleidete, hat das erstere Werk zum großen Theile ausgeschrieben, oder es sind doch die Varianten nachträglich an den Rand geschrieben und auf Beibogen angebunden, weshalb sein Werk von geringerer Bedeutung ist. Aber es dürfte zweifelhaft sein, ob auch der erstere der ursprüngliche Verfasser ist, und ist es wahrscheinlicher, daß eine traditionell von einer Küsterhand in die andere überlieferte Beschreibung des Doms schließlich die uns vorliegende Gestalt erhalten hat.

S. 9 dieser Beschreibung lesen wir nun wörtlich:

„Von der ersten Einweyhung, unserer Dom-Kirche, hat man keine eigene Nachricht. aber 210 Jahr nach der ersten Stifftung, bey Regierung Bischoff Theodorici II. ist die Kirche Eingeweyhet worden in einen lateinischen Brief, wie oben erwähnet*), erzehlet er die ersten Stiffter. Ao. 1242 am Tage Petri und Pauli ginge die solenne Einweyhung vor sich, in bey seyn 2 Hertzoge zu Sachsen, der Ertz-Bischoff Hildebrandt zu Magdeburg, die Bischöffe zu Merseburg, Brandenburg, Haselberg und Meyßen ingleichen der Apt Johannes zu S. Georgen, u. der Probst zu S. Moritz. und die gantze Clerisey des Stiffts Naumburg. Als der Weybischoff die Consecration vornahm, kam er mit der Clerisey und gantzen Volcke, vor die große Kirchthür, der Bischoff fiel auf seine Knie und betete etliche gebethe vor der verschlosen Kirchthür, darüber führte er die procession 3mahl um die Kirche u. s. w. (es folgt das ausführliche Einweihungs-Ceremoniale, das wir als unwesentlich hier weglassen; zum Schluß lautet es:) . . . Als nun das geschehen so kam das Volk vor die Kirchthür, und that der Bischoff eine Predigt, und eine Vermahnung an das Volk dieser Kirchen ihren Jährlichen Zinß und Zehenden treulich zu geben, mildiglich zu Opfern, und den Kirchweyhtag der beiten großen Apostel-Fürsten Petri et Pauli hochfeyerlich halten sollten. Darauf lief das ganze Volk in die Kirche, und war mit heller Stimme viel Lobgesänge gesungen. Darauf allenthalben Lichter angezündet, und Hochamt und Messe gehalten, unter wehrenten Amte, übergab der Bischoff denen beiden Aposteln Petry u. Pauli die prodection und Verwaltung dieser Dom-Kirche. nach diesen Gottesdienste erfolgete ein Mahl vor die geistl. Clerisey."

Bei Lincke S. 7. am Rande ist dieselbe Nachricht wörtlich wiederholt.

Obige Nachricht giebt uns den 29. Juni 1242 als den Tag der Einweihung des Doms, und es erhellt zugleich aus der ganzen Erzählung, daß das Bauwerk damals im Wesentlichen vollendet war. Sie stimmt auf das Genaueste mit der obenangeführten Ansicht überein, welche aus dem Charakter der Architektur des Doms, im Vergleiche zu anderen sicher datirten, dessen Erbauung in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. festgestellt hatte.

Allerdings ist nicht zu verkennen, daß wir diese Nachricht nur in einem sehr späten und wenig kritischen Werke angeführt finden. Aber, wenn uns auch die Quelle, der Schoch sie entnahm, verschwiegen ist, so ist sie doch der Art, daß ihre Erfindung zunächst ohne allen Zweck gewesen wäre, weil man zu jener Zeit, als er schrieb, von der vorliegenden Streitfrage noch keine Ahnung hatte, noch weniger zu vermuthen steht, daß der für die Ehre seiner Kirche so bedachte Küster, eine Nachricht, welche dem vermeintlich hohen Alter derselben nachtheilig gewesen wäre, schwerlich sich ausgedacht haben würde; noch weniger ist ihm eine Kritik über die Unterschiede der Architektur des XI. oder des XIII. Jahrh. zuzutrauen; am wenigsten, daß er die dem jetzigen Stande der Wissenschaft so genau entsprechende Jahreszahl hätte diviniren müssen. Auch läßt seine Beschreibung nirgend die Vermuthung zu, daß der Verfasser irgend etwas erfunden hätte, vielmehr ist er stets bestrebt, die Wahrheit überall so gut mitzutheilen, wie er sie weiß. Es bleibt also nur die Vermuthung übrig, daß er jene Nachricht entweder selbst einem alten Manuscripte entnahm, oder einer älteren, nicht mehr bekannten Zusammenstellung. Da seine übrigen noch jetzt vergleichbaren Mittheilungen die Jahreszahlen u. dgl. überall richtig wiedergeben, so ist auch kein Grund vorhanden, an der Richtigkeit der hier in Frage stehenden zu zweifeln.

Bei der Wichtigkeit dieser Nachricht ist es allerdings auffallend, daß der verstorbene Lepsius in seinen vielen, den Dom zu Naumburg betreffenden Schriften, sie nirgend herangezogen hat. Wer den lebendigen Eifer des würdigen Veteranen kannte, überall mit allen Kräften die Wahrheit aufzudecken, kann nicht daran zweifeln, daß er diese mit seiner eigenen Ansicht über das Alter des Doms allerdings nicht wohl zu vereinbarende Nachricht gewiß nicht würde zurückgehalten haben, wenn er sie für ächt gehalten hätte. Dies beweist die von seiner Hand geschriebene Randbemerkung neben der von ihm unterstrichenen Jahreszahl 1242, welche wörtlich so lautet:

„Paßt ganz und gar nicht. Kurz vorher hatte Bisch. Engelhard in hohem Alter eine Reise nach Rom unternommen, um seine Entlassung zu erwirken, die auch erfolgte. Er kehrte zurück, und starb bald darauf und wurde am 4. April 1242 begraben. Die hierauf erfolgte Wahl des DC. (Dom-Capitels) wurde vom Papste nicht bestätigt; die darüber entstandenen Verhandlungen dauerten

*) Er hatte den offenen Brief vom J. 1249 gegeben, durch welchen B. Theodorich zur Vollendung des ganzen Bauwerks auffordert.

2 Jahre, ehe der Bisch. Dietrich, der vom Papst ernannt worden, die Weihe erhielt."

Das Thatsächliche dieser Einwendung des mit der Geschichte des Stifts Naumburg so innig vertrauten Mannes ist gewiß nicht im mindesten zu bestreiten, wohl aber, daß daraus die Unrichtigkeit der Nachricht selbst folge. Allerdings war nach Bischof Engelhard's Tode eine streitige Wahl, welche erst 1244 definitiv zu Gunsten des Bischofs Theodorich entschieden wurde. Daß dieser erst im letzteren Jahre die Bischofsweihe erhielt, läßt sich daraus folgern, daß er seine Regierungsjahre erst von da aus datirte. Aber unsere Nachricht sagt auch nicht im mindesten, daß Bischof Theodorich die Weihe selbst vollzogen, vielmehr habe er sie durch den Weihbischof vollziehen lassen. Dieser Umstand, der sich sonst nicht leicht erklären ließe, giebt der Nachricht noch eine ganz besondere Glaubwürdigkeit, wenn nicht schon alle übrigen Umstände dafür sprächen. Daß der Peter-Pauls-Tag auch ferner als der der Weihe des Doms betrachtet wurde, wurde von Lepsius (im Texte zum Puttrichschen Werke) nach einem alten Diurnale horarum (gedr. 1491) aus der Liturgie dieses Tages mitgetheilt, worin es heißt: Deus qui nobis per singulos annos hujus sancti templi tui consecrationis reparas diem etc. Es ist zu bedauern, daß Lepsius jene Nachricht, trotzdem daß er sie für apokryph hielt, nicht, so wie er sie vorfand, bei seinen Lebzeiten veröffentlicht hat, weil dann in der Discussion über deren Authenticität Gründe und Gegengründe einander hätten gegenübertreten können, was gegenwärtig in der Ausführlichkeit wohl nicht geschehen dürfte. Die Darstellung der diese Bischofswahl begleitenden Umstände in Lepsius' Naumburger Stiftsgeschichte enthält nichts, was unserer Ansicht von der Glaubwürdigkeit jener Nachricht entgegentritt.

Einige andere Nachrichten sind wohl geeignet, die obige zu bestätigen. Dahin rechne ich die Urk. d. Bisch. Engelhard v. J. 1223 (Schöttgen u. Kreysig II. 439), worin er eine Streitigkeit des Dom-Capitels und des Klosters Bosau schlichtet, wonach letzteres angewiesen, zur Kirchenfabrik des Doms, die eine Beihülfe bedürfe, 35 Mark Silber zu zahlen. Zwar wird ausdrücklich hinzugefügt, dieses Geld solle zum Baue des Kapitelhauses und Schlafsaales verwandt werden; sie beweist aber doch, daß damals überhaupt gebaut wurde, und die Verwandtschaft der Architektur der Kreuzgangsgebäude mit der des Doms läßt schon auf Gleichzeitigkeit beider schließen.

Direkter auf den Dom bezieht sich aber die Nachricht, welche sich in beiden Beschreibungen findet, noch früher aber in einem Manuscripte des Dom-Capitel-Archives: Monumenta Eccl. Cath. Numburgensis, welches dem Ende des XVII. oder Anfange des XVIII. Jahrh. angehört. Hiernach wurde behufs Anlegung eines Grabes 1687 der 11,000-Jungfrauen-Altar abgebrochen, welcher sich in der südöstlichen Ecke des südlichen Kreuzarmes, neben dem großen in den Kreuzgang sich öffnenden Portale befand. Man fand unter der Steinplatte ein grünes Töpfchen, mit verschiedenen Reliquien, zuoberst mit einem Wachssiegel des Bischofs Engelhard zugedeckt.

Es ist dies der unmittelbare Vorgänger des Bischofs Dietrich II., der von 1207—1242 regierte, und wir werden ihm daher nunmehr unbedenklich nicht minder die Erbauung des Doms zueignen dürfen, wie ihm die der Kreuzgangsgebäude, die Errichtung des genannten Altars im südlichen Kreuze und somit wohl die des Kreuzes selbst, nach besonderen Nachrichten schon ohnedies angehören. In seinen 1834 geschriebenen Reiseblättern (Museum, Bl. f. bild. Kunst, und neuerdings abgedr. in den Kl. Schriften I. S. 166) erwähnt Kugler, daß im Gegensatze zu der Ansicht, als ob das Gebäude schon vor der 1028 geschehenen Verlegung des Domstifts errichtet worden, ein ihm befreundeter Kunstforscher wolle, daß die Erbauung ausdrücklich unter Erzbischof (sic) Engelbert geschehen sei. Leider nennt Kugler, der sich damals noch nicht entschieden für die eine oder die andere Ansicht aussprechen wollte, den Kunstfreund nicht näher, noch weniger die Beweise des letzteren. Es wäre nicht unwichtig, zu wissen, ob dieser Kunstfreund hierüber eine bestimmte Nachricht besaß, vielleicht die oben mitgetheilte, oder ob er nur aus dem Stylcharakter auf jenen langen Zeitraum schloß, den jener Bischof auf dem Stuhle von Naumburg saß. Vielleicht können wir noch jetzt eine nähere Mittheilung erwarten.

Ist nunmehr die Erbauung des Doms in dem Zeitraume zwischen 1207—1242 gesichert, doch so, daß er erst gegen die letztere Zeit hin vollendet wurde, da er beim Ableben des Bischofs Engelhard noch nicht geweiht war, so stimmt es hiemit vorzüglich überein, daß derselbe Bischof Dietrich, welcher die Weihe vollziehen ließ, wenige Jahre später durch Hinzufügung des Westchors (oder der Marien-Capelle) das ganze Werk abzuschließen sich bestrebte. Der bekannte offene Brief v. J. 1249, durch welchen er zu Beiträgen auffordert, und den man wegen Nennung der Gründer des Stifts, deren Statuen jenen Westchor schmücken, mit Recht auf letzteren bezogen hat, sagt dies ausdrücklich mit den Worten: Nos igitur consummationem totius operis imponere cupientes. Auch das Gebäude selbst läßt diesen organischen Zusammenhang nicht verkennen, trotz dem, daß die Kirche romanisch, der Westchor gothisch ist. Es giebt aber an den unteren Theilen der Westthürme, wo sich der Chor ihnen anschließt, architektonische Räthsel, die sich nur durch einen nicht langen Zwischentheil beider Bautheile erklären lassen. Der aus der Fremde importirte gothische Styl des Westchors zeigt noch genug das Alterthümliche, der einheimische romanische des Schiffs schon so viele fremdartige gothisirende Formen (z. B. die Strebewände über den Seitenschiffen, welche die Gewölbe des Mittelschiffs stützen, sind ursprünglich und nicht etwa, wie man bisher annahm, späterer Zusatz), daß beide sehr wohl fast gleichzeitig sein könnten, und der Wechsel eines neuen Baumeisters aus einer fremden Schule auch hier, wie so häufig anderwärts in Deutschland, das Räthsel löst.

Radensleben. **v. Quast.**

Kunstliteratur.

Der Spitzbogen und die Grundlinien seines Maßwerks. Ein geometrischer Beitrag zur Ornamentistik des Mittelalters. Von Dr. Eduard Reusch, ord. Professor der Physik an der Universität Tübingen. (46 S. in 4.) Mit Atlas von XXV Tafeln in Steindruck (gleichfalls in 4.). Stuttgart, 1854.

Bald nach Erscheinen des Werkes von C. Stooß „über die Construktion der Maßwerke" (über welches das D. Kunstblatt vom J. 1853, Nr. 44, berichtet hatte) ist das vorstehend genannte an's Licht getreten. Wir geben auch von diesem einen kurzen Bericht. Es behandelt, der Hauptsache nach, denselben Gegenstand wie die Arbeit von Stooß, doch in wesentlich abweichender Fassung und Richtung. Stooß hatte es im Ganzen mehr mit der spätern Gothik, in derjenigen theils mehr spielenden, theils mehr trocken *schematischen* Behandlung zu thun, welche unter den Neueren besonders durch Hoffstadt vertreten war, und gab die Construktion für den praktischen Bedarf des Technikers; Reusch wendet sich mehr den Mustern der reich entfalteten Blüthezeit des Styles — d. h. vorzugsweise denen des vierzehnten Jahrhunderts — zu und behandelt den Gegenstand in einer streng wissenschaftlichen Weise. Seine Arbeit erscheint, in diesem letztern Betracht, als eine höchst eigenthümliche. „In stetem Hinblick auf die Vorbilder der klassischen Zeit (so sagt er) bemühte ich mich, die einfachen Verzierungsgrundformen festzustellen, geome-

trisch zu definiren und in ihrem Zusammenhange mit dem Spitzbogen zu untersuchen ꝛc. Der Weg, den ich dabei vorzugsweise eingeschlagen habe, ist der der **Rechnung**: für jede geometrisch definirte Grundform wurde eine Grundgleichung aufgestellt, aus der sich mit leichten Modifikationen alle einzelnen Fälle ableiten ließen." So sind auf 22 Tafeln des Atlasses 238 Figuren-Schemata, auf den 3 folgenden Tafeln 27 Figuren mit der architektonisch ausgebildeten Gestaltung der bezüglichen, in jenen Schematen enthaltenen Beispiele gegeben. (Diese letzteren Tafeln bilden aber nur eine Beigabe, indem sie, nach der Aeußerung des Verfassers, nur eine Andeutung darüber bringen sollen, wie sich die geometrischen Grundlinien bei weiterer Verzierung — wir würden gesagt haben: bei ihrer künstlerischen Durchbildung — beleben; das rechte Verständniß dieser Tafeln sei nur im Zusammenhang mit der Lehre von der Profilirung möglich, auf welche sich einzulassen außerhalb der Absicht des Verf. liege.) Der Text aber besteht aus arithmetischen Formeln und deren Erläuterung. — Wir sind völlig außer Stande, über die letzteren, d. h. über die eigentliche, in diesem Werke enthaltene Arbeit, ein Urtheil abzugeben. Wir haben aber in keiner Weise eine Veranlassung, die Richtigkeit des Verfahrens zu bezweifeln, und wir sind völlig überzeugt, daß die bezüglichen Formen und Combinationen des gothischen Maßwerks zur Lösung derartiger wissenschaftlicher Probleme Grundlage und Gelegenheit geben. Und wenn es uns nach dem geringen Maß unserer geometrischen Kenntnisse auch schwer wird, zu glauben, daß die Arbeit den Bedürfnissen des Technikers eine Förderung zu bringen geeignet sein werde, so sind wir doch im höchsten Grade davon entfernt, sie für überflüssig zu halten; wir haben eine viel zu offene Ehrfurcht vor aller wahren Wissenschaft, als daß wir ihr nicht das volle Recht, ihre Gesetze überall wo die Gelegenheit dazu vorhanden zu bekunden, bereitwillig zugestehen sollten. Es handelt sich hier um eine Gruppe eigenthümlicher künstlerischer Combinationen, an welche die Wissenschaft herantritt, das in ihr vorhandene Walten ihrer Gesetze darzulegen; wir zweifeln nicht, daß die Arbeit, selbst auch wenn sie außer Beziehung zu dem praktisch künstlerischen Bedürfnisse stehen sollte, die Kreise finden wird oder schon gefunden hat, in denen ihr eine lebendige Wirkung beschieden ist. — Wir nehmen sogar einen kleinen Theil solcher Wirkung auch für uns in Anspruch, so wenig wir befähigt sind, den Sonder-Inhalt der vom Verf. gegebenen Formeln uns zu erschließen, und so wenig vielleicht der Verf. mit der Folgerung, welche wir daraus zu ziehen gedrungen sind, einverstanden ist. Die Kunst, deren wissenschaftlicher Ergründung sein Werk gewidmet ist, erscheint hienach als eine Kunst der Formeln, des geometrischen Calcüls. In welcher Weise die alten Meister diesen Calcül ausübten, ob sie (was nicht sehr wahrscheinlich ist) in der wissenschaftlich durchgebildeten Weise des Verf., ob sie mit einem rohen empirischen Takte verfuhren, ist dabei gleichgültig: das Resultat legt das Vorhandensein des Calcüls hinlänglich schlagend dar. Eine Kunst des Calcüls ist aber eine innerlich erstarrende, eine überwiegend verstandesmäßige, eine solche, welche von der Bahn jenes naiven Schaffens, dessen Gebilde den Puls des Organischen haben, abführt. Wir sehen hier in der That, trotz all des bunten Reichthums, zu welchem der Calcül führte, eine der Wurzeln, oder eigentlich die Hauptwurzel jenes parasitischen Gewächses aufgedeckt, welches sich zeitig in den edlen Baum der Gothik einnistete, welches ihm mehr und mehr die Fülle seiner wahrhaften Lebenssäfte entzog und ihn nur zu bald verdorren machte. Das reine, organische Lebensprincip des gothischen Styles finden wir fast nur in seinen Frühgebilden, in der Epoche seines Losringens aus den romanischen Traditionen, seiner ersten selbständigen Gestaltung; in dieser Epoche sind die geometrisch berechenbaren Grundschemata der Formen — wie u. A. aus dem vorliegenden Werke erhellt — vorherrschend auch noch sehr einfache, solche, in denen sich die Festigkeit der Structur (der ästhetischen wie der technischen) mit lebenvoll organischer Entwickelung und Ausgestaltung noch im edelsten Gleichmaße verbindet. Aber nur allzu früh tritt an die Stelle der reinen Zeugungskraft, erst als leiser Versuch, dann in immer größerer Breite, jenes Wesen einer Wagner'schen Production, welche statt des Lebendigen ein im wissenschaftlichen Sinne Construirtes schafft. Die reichentfaltete sogenannte Blüthenepoche des vierzehnten Jahrhunderts ist doch nur groß durch das Erbe des dreizehnten, dem sich die Phantasmata des Calcüls noch erst als Formenlust des Reichgewordenen einreihen. Der mehr nüchterne Schematismus der späteren Zeit sammt seinem nothwendigen Gegensatze des barock Phantastischen ist dann nur, was sich naturgemäß als weitere Folge ergeben mußte. — Dies Alles übrigens nur im ästhetischen Interesse und, wie bereits bemerkt, ohne das geometrisch Wissenschaftliche in seiner eigenthümlichen Berechtigung irgend beeinträchtigen zu wollen!

F. K.

Zeitung.

Berlin. Das Deutsche Kunstblatt Nr. 22 enthält eine ästhetische Anklage der neuen Brunnen und Säulen für Anschlagezettel, welche durch ihre absonderliche Form die architektonischen Erscheinungen in der Stadt angeblich verunzieren. Wir sind weit entfernt davon, dem verehrlichen Deutschen Kunstblatt auf das ästhetische Gebiet der Baukunst zu folgen, wo es im weiten deutschen Vaterlande als Autorität mit vollem Rechte gilt. Wir glauben sogar hinzufügen zu dürfen, daß Herr von Hinckeldey, dem die Verschönerung Berlins so sehr am Herzen liegt und der unausgesetzt das Bestreben verfolgt, unserer Residenz auch in Bezug auf Baulichkeiten den ersten Rang zuzuweisen — am Liebsten statt der „einfachen Cylinder mit dem Palmettenfries" Säulenhallen und prächtige Kuppeln für den Zweck der Anschlagezettel ausgeführt hätte. Aber — mit den sehr bescheidenen Mitteln, welche ihm geboten wurden, und welche doch auch einigermaßen den nervus rerum gerendarum der Baulichkeiten ausmachen, konnte füglich Nichts Aesthetischeres geleistet werden, — als eben vorliegt oder — besser gesagt — dasteht.

J.

Wir geben diese uns zugegangene Entgegnung auf eine Bemerkung eines unserer Herren Mitarbeiter um so bereitwilliger, als auch wir von der umfassenden Sorge unserer hohen Behörde sowohl für den Nutzen und die Bequemlichkeit der Einwohner, als für die edle und würdige Gestaltung der öffentlichen Bauwerke überzeugt und zum vollsten Dank verpflichtet sind. Wir können auch nur voraussetzen, daß unser Berichterstatter in keiner Weise sich gegen diese neue Einrichtung an sich und ihre Form im Allgemeinen, vielmehr nur etwa gegen die Lösung der Aufgabe von Seiten des Künstlers innerhalb der gegebenen Bedingungen hat aussprechen wollen.

D. Red.

'E Welche Genüsse man der im heutigen Leitartikel beregten Stereoskopie verdanken kann, davon gibt die Sammlung des Herrn Wehnert-Beckmann, welche schon seit geraumer Zeit für das Publikum ausgestellt ist, eine umfassende Vorstellung. Es gehört schon seit einiger Zeit zu unseren liebsten und lehrreichsten Beschäftigungen auf dem Gebiete der Kunstschau, in die drei behaglich eingerichteten Zimmer unter den Linden Nr. 27 zu gehen, wo auf mehreren Tischen eine reiche Folge schöner Ansichten in mehreren hundert Schaukapseln ausliegt. Man kann stundenlang dabei verweilen, sich ein berühmtes Bauwerk nach dem andern zu betrachten, und es ist fast nicht anders, als ob man so ein Werk, mit welchem man durch Beschreibung und Abbildung schon einigermaßen vertraut ist, jetzt in der Wirklichkeit vor sich sehe; denn in der That empfängt man hier nicht blos den Gedanken des Architekten, sondern sein Werk mit der Geschichte

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 23. Donnerstag, den 7. Juni. 1855.

seiner Existenz durch die Reihe der Jahre und Jahrhunderte mit allen Zufälligkeiten und Wirklichkeiten. Und zu der Genauigkeit des Daguerreotyps kommt hier die plastische Rundung, welche mitunter gar plastischer als die Natur selbst zu sein scheint. Was der Sammlung als solcher noch einen besonderen Werth verleiht, ist ihre große Vollständigkeit, so daß z. B. von Rom und seinen Denkmälern fast keine Ansicht mehr denkbar ist, welche man nicht vorfindet, so daß ferner von einem Bauwerk wie die Karthause von Pavia allein fünf verschiedene Ansichten existiren. Auf diese Weise kann man in den Stereoscopen-Salons ein zweckmäßiges Studium der alten Denkmäler durchmachen, und der Besitzer trifft insofern eine dienliche Einrichtung, als er das Zusammengehörige in verschiedenen Serien zusammenstellt, so daß eine wichtige Stadt nach der anderen mit ihren öffentlichen Denkmälern auf die Tische kommt. Man kann sich seinen Kugler und Schnaase mitnehmen und die Vorstellungen, welche der Text erweckt, durch die vollkommenste Anschauung unterstützen. Sehr interessant müssen diese Bilder auch für Architekturmaler sein. Bei einzelnen ist, und zwar mit vielem Glück, die Mitwirkung der Farbe in Anspruch genommen, und wir erinnern uns namentlich jenes gothischen Gebäudes aus den elisäeischen Feldern in Paris, welches die vortrefflichste Wirkung machte. Außerdem kann man durch theilweise Schließung der Klappe und durch die Stellung der matten Glasplatten entweder gegen den blauen Himmel oder gegen eine prononcirte Farbe, welche das Zimmer darbietet, verschiedenartige Beleuchtungseffecte hervorbringen. Wir würden nicht fertig werden, wenn wir unternehmen wollten, Einzelnes hervorzuheben. Es genüge, zu sagen, daß der ganze Schatz des Besitzers nahe an 600 Ansichten enthält, womit serienweise abgewechselt wird, so daß man Italien, Deutschland, Frankreich und England mit den Augen bereisen kann.

Außer diesen Sachen findet man im Lokal noch eine Anzahl von ausgezeichneten Photographien, welche meistentheils dem Princip einer durchgängigen Retouche unterworfen sind, und in dieser Art, wie wir schon selber einmal Gelegenheit hatten, zu bemerken, einzig sind. Sie gleichen sorgfältig durchgearbeiteten Miniaturen und zeigen, was geleistet werden kann, wenn eine wahre Künstlerhand den Mängeln des Instruments zu Hülfe kommt und es der Kunstthätigkeit dienstbar zu machen weiß.

* **Wien,** im Mai. Sie erinnern sich des Bildes in „fliegenden Blättern", wo ein Adjutant seinem Obersten in aller Eile meldet, daß es nichts zu melden giebt. In ähnlicher Lage ist Schreiber dieser Zeilen, aber auch nur in ähnlicher. Vom Wiener Kunstleben giebt es nämlich in gegenwärtigen Verhältnissen nur wenig zu berichten. Landschafter und Thiermaler gehen über Land, die Saison für Portraitmaler ist fast vorüber und eine Saison für Historienmaler hat es, wenn Sie die in der Lerchenfelder Kirche thätigen Künstler und jene für die Kunstsektion des Severinusvereines wirkenden (die mit ihren Werken höchst selten aus den bescheidenen Atelier-Räumen heraustreten) ausnehmen, in Wien nie gegeben. Der Kunsthandel begnügt sich mit dem redlichen Gewinne beim Commissionshandel, mit sehr mittelmäßigen Lithographien und ganz verwerflichen Nachdrücken; unsere Mäcenaten sind, mit sehr wenigen Ausnahmen, für überrheinische Kunstdelikatessen eingenommen, und der Staat thut bei unseren Zeitverhältnissen eben nur das Nothwendige; hat aber, mehr als es je der Fall war, den besten Willen, sich der verwaisten Kunst anzunehmen, wenn Zeit und Gelegenheit es erlauben werden. Am meisten tritt in den Ausstellungen Rahl mit seiner Schule hervor. Die Leistungen und Bestrebungen Rahls, eines geistig bewegten, höchst anregenden Künstlers, gehen in den äußersten Grenzen einer an und für sich schon excentrischen Richtung. Sie werden gelegentlich ausführlicher beurtheilt werden. Was seine zahlreiche Schule ausgestellt hat (Montler, Kuh, Otto, Romako, Gaul u. a. m.), bestätigt den Erfahrungssatz, daß Schüler geneigt sind, mehr die Fehler, als die Vorzüge ihres Lehrers zur Erscheinung zu bringen. Es ist dies eine Karrikatur der Prinzipien der venetianischen Schule. Am leidlichsten sind noch die Portraits von Gaul; da zwingt noch die Natur zu einem gewissen Maßhalten. Im historischen Fache haben die meisten Jüngeren Zaum und Zügel verloren. — Rahl selbst malt gegenwärtig im Auftrag eines ungarischen Kavaliers ein historisches Gemälde aus der Odyssee, nach einer Skizze, die er vor vielen Jahren in Rom entwarf, und die seinen gelungensten Werken beigezählt zu werden verdient.

Unter den jüngeren Künstlern, die sich in der letzten Zeit vortheilhaft bemerkbar gemacht haben, gehört der Genremaler Koller (ein Wiener seiner Geburt nach), der sich in der Düsseldorfer Schule gebildet hat, und der Landschafter Böscher, dessen Gemälde sich durch harmonischen Ton und geschmackvolle Verarbeitung von Motiven, die der Natur entnommen sind, auszeichnen.

Seit einiger Zeit ist auch ein Düsseldorfer, Bewer, thätig, der sich in Wien niederzulassen gedenkt. Er hat in seinem Atelier nebst mehreren Portraits zwei größere historische Gemälde in Arbeit, von denen Eines ziemlich vorgerückt, bald in die Oeffentlichkeit treten dürfte. Eins von diesen Gemälden behandelt die Gefangennehmung des Grafen Roger v. Mortimer, des Rathgebers und Geliebten der Königin Isabella, Gemahlin Eduard II. Das andere zeigt „Frauenlob" im Kreise von Frauen an den Ufern des Rheins. — Im Atelier des Akademiedirektors Ruben haben zwei seiner ausgezeichnetsten Schüler, Trenkwald und Swoboda, zwei Kartons vollendet, welche im Laufe dieses Jahres am Prager Schlosse Belvedere ausgeführt werden sollen. Einer davon stellt die „Einführung der Turniere in Prag", der andere „die Stiftung der Prager Universität durch Kaiser Karl IV." dar. Beide Kartons gehören ihrer Komposition und ihrer verständigen und durchgebildeten Form wegen zu dem Besten, was in dieser Art in Wien geleistet wurde. — Schrotzberg, ein sehr geschätzter Portraitmaler, hat den ehrenvollen Auftrag erhalten, das Portrait der Kaiserin zu malen. Es ist nicht zu zweifeln, daß dieser Auftrag, der den Künstler auf ein gewohntes, von ihm mit Glück betretenes Feld führt — das des weiblichen Portraits, — seinem Rufe entsprechend sein wird.

Der Bildhauer Fernkorn arbeitet rüstig und mit großer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit an seinem Karlsmonumente, Hans Gassee an der Weldenstatue, die in Gratz am Schloßberge aufgestellt werden soll, und an einer lebensgroßen, in Marmor auszuführenden Brunnennymphe (für Freiin von Eskeles); der Prager Bildhauer E. Max hat vor Kurzem hier ein, für eine siebenbürgische gräfliche Familie ausgeführtes Grabmonument ausgestellt und sich damit die Anerkennung seiner Fachgenossen und der Kunstfreunde erworben. — Dagegen beklagen wir den Tod zweier Künstler, des Medailleurs Scharff, der am 24. d. M. zur Erde bestattet wurde, und des Bildhauers F. Högler. Letzterer starb am 12. Mai in einem Alter von 53 Jahren. Er hat sich durch eine Reihe von Büsten, insbesondere aber durch seine Portraitstatuetten (der meisten österr. Generale, Radetzky, Haynau, Clamm u. s. f., so wie vieler Künstler und Dichter), einen sehr ehrenvollen Namen erworben.

Ueber die Votivkirche würde ein altissimum silentium herrschen, wenn nicht der Architekt Ernst das Modell zu seinen Plänen zur Ausstellung gebracht hätte. Die besten Pläne, wie man sagt neun an der Zahl, sind gegenwärtig in Rom, und werden dort dem Urtheile des Königs Ludwig unterbreitet. Es dürften sich darunter Pläne von österreichischen, von Kölner und Dresdener Künstlern finden. Unter der großen Zahl der nur für engere Kreise *ausgestellten* Projekte gab es allerdings mehrere, die durch ein hervorragendes *Talent für* Conception oder durch einen praktischen Takt sich ausgezeichnet haben. Bei weitem die größere Mehrzahl gehört in die Reihe von ganz und gar dilettantenhaften und nüchternen oder hypergenialen in der Anlage, wo das Bestreben des Künstlers, etwas ganz Außerordentliches, Niedagewesenes zu leisten, ihn weit über die Grenzen geführt hatten, die ein gesunder Geschmack und die Strenge der Stylgesetze fordern. In diese Reihe gehört das erwähnte Modell des Künstlers Ernst, der sich durch seine Restaurationen am Stephansdome und die Herausgabe österreichischer Monumente eine geachtete Stellung erworben hat. — Künstler und Publikum hoffen, daß wenigstens die Projekte, welche sich gegenwärtig in

Raum befinden, nach getroffener definitiven Entscheidung ausgestellt werden.*) Wenn diese öffentliche Ausstellung stattfinden sollte, werde ich detaillirter auch über Ernst's Projekt berichten.

Prof. C. Radnitzky ist von Seiten der Stadt Wien mit Anfertigung einer Medaille für die Versammlung der Naturforscher, welche im September hier stattfinden wird, beauftragt.

* **Dresden,** 20. Mai. Der funfzigjährige Todestag Schiller's (der 9. Mai) hat wieder einmal recht sichtlich gezeigt, wie tief die Liebe und Verehrung für diesen hohen Genius in unserm deutschen Volke wurzelt. Wir freuen uns, von hieraus einer wahrhaft künstlerischen Feier gedenken zu können, die dem zahlreich versammelten Publikum in unserm Theater geboten wurde. Der Intendant hatte sich für Angabe einer würdigen und der Feier angemessenen Dekoration an unsern Prof. J. Hübner gewendet und ging auf's Bereitwilligste auf die von demselben glücklich gegriffene Idee eines Prologes ein, welcher der unsterblichen Trilogie des Dichters und insbesondere Wallenstein's Tod (Lager und Piccolamini wurden schon am 8. Mai gegeben) vorangehen sollte. Der Glockengießer, dem deutschen Volke aus Schiller's Glocke zur festen und bestimmten Persönlichkeit geworden, tritt in einer hohen gothischen Halle im Costüm Peter Vischer's und dem festlichen Ueberwurf der Nürnberger Tracht mit den klassischen Eingangsworten der Glocke auf, die bald, in geschickter Weise auf die Bestimmung des Tages übergehend, wehmüthig des Dahingegangenen gedenken, dann aber in hohem Aufschwung sein ewiges Leben in den Gestalten und Worten seiner Schöpfungen feiern. Jeder der großen dramatischen Figuren (Tell, Jungfrau, Maria Stuart rc.) ist eine Strophe gewidmet, deren Refrain, Schiller's eigene Worte, von einem unsichtbaren Chor zarter Stimmen hinter der Scene wiederholt und vom Publikum mit lauschender Andacht aufgenommen wurde. Der Chor verhallt und der Meister geht zu dem Thema über, was jedes deutsche Herz begeistert, daß nicht nur der Eine uns gegeben, daß ihm und uns sein ebenbürtiger Gefährte, ihm und uns sein Göthe durch Deutschlands gütigstes Geschick zugeführt werden. Dasselbe Thema, was Göthe so treffend derb bezeichnet: „Die Deutschen sollten froh sein, daß sie zwei solche Kerle haben, statt sich zu zanken, wer von beiden größer ist." Beide sollen von nun an nie mehr getrennt erwähnt werden, beide sind die Dioskuren des deutschen Dichterhimmels.

„Und so schaut zum würdgen Schluß
Meister Gießers neusten Guß" —

endet der Meister. Da öffnet sich der Vorhang des Hintergrundes und mit magischer Verklärung zeigt sich die herrliche Göthe- und Schillergruppe unsers Rietschel, wie sie, fast im Modell von seiner Hand vollendet, für Weimar bestimmt ist, gemalt unter Anordnung und selbstthätiger Leitung Hübner's nach treuesten photographischen Vorbildern von überraschendster Wirkung. Unter den Tönen des trefflich von dem tüchtigen Reissiger dazu komponirten Triumphmarsches und jubelnder Hochfanfare und dem rauschendsten Beifall des vollen Hauses, der nicht enden wollte, schloß mit dem Hervorruf des Meister Gießer (Hrn. Winger) die unvergeßliche Feier. Eingegeben, das fühlte man, von reiner Begeisterung für den unsterblichen Dichter, zugleich ein schöner Beweis von Freundesliebe unter Künstlern, wie er nicht allzuhäufig sein dürfte. Einheitlich gelungen um so mehr, als der Schöpfer des Gedankens, der Maler der Gruppe und der Dichter der schönen schwungvollen Verse sicherm Vernehmen nach eine und dieselbe Person ist.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst auf Grund der in Nr. 34. Jahrg. 1854 abgedruckten Statuten hat ferner

der Kunstverein von Hamburg

mit einer Aktie seinen Beitritt erklärt.

Looff. Friedrich Eggers.
Gotha. Berlin.

Versteigerung.

In der Schletter'schen Kunstversteigerung in Leipzig vom 26. März wurden u. a. folgende Preise bezahlt:

I. Französische Stecher. C. C. Bervic, Laokoon. Nach der antiken Gruppe gest. zu dem Musée des Antiques v. Bouillon. Aus Friedländer's Sammlung für 85 Thlr. erstanden, ging fort für 69½ Thlr. — A. Bridoux: Vierge aux Candelabres v. Raphael. V. a. Sch. Chin. Pap. 30 Thlr. — A. B. Desnoyers: La Vierge au Donataire, dite de Foligno. V. d. Sch. Aus Ackermann's Sammlung. 70 Thlr. — Idem: La belle Jardinière. V. d. Sch. 140 Thlr. — Belisar v. Gérard. Aus der Sammlung Thorel f. 320 Frcs. erstanden. 30 Thlr. 1 Sgr. — B. Desclaux: Die Ermordung des Herzogs von Guise. N. Paul Delaroche. m. t. 20 Thlr. — Henriquel-Düpont: Hémicycle du Palais des Beaux-Arts v. P. Delaroche. 3 Bl. (vergl. D. Kstbl. 1853. S. 366.) Épreuve d'artiste 50 Thlr. Der Ladenpreis ist 600 Frcs. = 160 Thlr. Christus Consolator. n. A. Scheffer. 36 Thlr. — N. Esteve: Moses tränkt das Volk in der Wüste. n. Murillo. 59 Thlr. — F. Forster: La Vierge au basrelief. n. Lionardo. 32 Thlr. 1 Sgr. — La Vierge et l'Enfant Jésus de la Galérie d'Orléans. n. Rafael. Stempelnummer 102. 20 Thlr. — Die drei Grazien. n. Rafael. Stempelnummer 21. Aus Ackermann's Sammlung. 23 Thlr. 5 Sgr. — Dasselbe St.-N. 3. Aus der Thorel'schen S. 42 Thlr. — A. François: Napoléon aux Alpes. n. Delaroche. V. d. Sch. Chin. Pap. Mit Hdschr. d. Stechers. Ladenpreis 120 Frcs. = 32 Thlr., brachte 20 Thlr. — Aristide Louis: Portrait des Kaisers Napoleon I., fast Kniestück. n. P. Delaroche. Épreuve d'artiste. 20 Thlr. — Achille Martinet: Carl I. von Cromwell'sche Soldaten verhöhnt. n. P. Delaroche. Épreuve d'artiste. L.-P. 200 Frcs. = 53 Thlr. 10 Sgr.; ging fort f. 23 Thlr., ein anderes Exemplar f. 24 Thlr. 1 Sgr. — P. Mercurj: Die Schnitter. N. Leop. Robert. Frühester Abdr. Aus der Thorel'schen Sammlung für 361 Frcs. (96 Thlr. 8 Sgr.) erstanden. 40 Thlr. — Ste Amélie. n. P. Delaroche. É. d'a. 30 Thlr. — Z. Prevost: Hochzeit v. Cana. n. P. Veronese. V. a. Sch. É. d'a. Ladenpreis 400 Frcs. (106 Thlr. 20 Sgr.) 40 Thlr. 5 Sgr. — J. T. Richomme: Die große heil. Familie Franz I. n. Rafael. 38 Thlr. — Dasselbe Bl. in größerem Format, angefangen von Richomme, vollendet von C. M. F. Dien. 25 Thlr. —

II. Englische Stecher. J. Burnet: Die Schule. n. D. Wilkie. 26½ Thlr. — S. Cousins: Königin Victoria mit Prinz Albert und ihren Kindern. n. Winterhalter. V. d. Sch. Ladenpr. 15 Pf. 15 Sh. (109 Thlr.) 20½ Thlr. — G. T. Doo. Italienische Pilger erblicken Rom. n. C. L. Eastlake. V. d. Sch. 25 Thlr. — Th. Landseer: Ein Rudel Hirsche und zwei Jäger im schottischen Hochlande. n. E. Landseer. 26 Thlr. — C. G. Lewis: Zusammenkunft von Wellington und Blücher nach der Schlacht von Waterloo. n. T. J. Barker. 42 Thlr. —

III. Deutsche Stecher. L. A. Claessens: (Belgier) Die Kreuzabnahme nach P. P. Rubens in der Kathedrale zu Antwerpen. V. a. Sch. Aus der Sammlung von M. Thorel für 212 Frcs. (56 Thlr. 16 Sgr.) 60 Thlr. — F. Müller: Die sixtinische Madonna nach Rafael. V. a. Sch., auch vor den Heiligenscheinen, wovon nur 5 Exemplare existiren sollen. Aus den Sammlungen v. Revil und Thorel für 2550 Frcs. (680 Thlr.) erstanden. 176 Thlr. — Johannes der Evangelist in Entzückung. n. Dominiche. Aus der S. Thorel für 795 Frcs. (212 Thlr.) erstanden. 116 Thlr. —

IV. Italienische Stecher. P. Anderloni: Das Urtheil des Salomo. n. Rafael. (Ladenpr. 45 Thlr.) 42 Thlr. — Christus und die Ehebrecherin nach Tizian. V. a. Sch. Aus der Sammlung Thorel für 310 Frcs. (82⅔ Thlr.) erstanden. 88 Thlr. G. Longhi: Sposalizio v. Rafael V. d. Schr. Aus der Barth'schen Sammlung für 219 Thlr. erstanden, 131 Thlr. — Die Magdalena des Correggio. V. a. Sch. 96 Thlr. — R. Morghen: Die Transfiguration n. Rafael. Aus d. Sammlung v. Thorel für 910 Frcs. (242⅔ Thlr.) erstanden. 125 Thlr. 1 Sgr. — Das Abendmahl von Lionardo. V. d. Sch. Eins der schönsten Abdrücke, die existiren. Aus d. Sammlung v. Thorel für 1930 Frcs. (514⅔ Thlr.) erstanden. 230 Thlr. 1 Sgr.

---

*) Es ist ganz unbegreiflich, und kommt hier ebenfalls leider vor, daß man auch nur einen Augenblick ansteht, Konkurrenzsachen zur öffentlichen Ausstellung zu bringen. Diese Rücksicht ist man, sollten wir denken, den Künstlern wie dem Publikum schuldig, namentlich wenn das Letztere Mitbesteller eines Kunstwerks ist. Auch sollte solche öffentliche Ausstellung — alle erhabenen Preisrichter in Ehren! — vor der Entscheidung stattfinden; denn die öffentliche Meinung sagt immer unter allem Verkehrten, welches mit unterläuft, auch das Richtige.
D. Red.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 24. **Donnerstag, den 14. Juni.** **1855.**

Kunstausstellung in der Akademie der Künste zu Berlin.

(Schluß.)

Haben wir von den mannigfachen künstlerischen Bestrebungen der dreißiger Jahre einige Andeutungen gegeben, für welche wir in einzelnen Gemälden der Ausstellung Anhaltspunkte zu gewinnen suchten, so dürfen wir die überfluthende Breite des Kunstschaffens, die mit den vierziger Jahren anhebt, kürzer berühren, da diese Leistungen zahlreich genug aller Orten vorhanden sind und auch überall in frischem Andenken stehen. Es ist auch nicht unsere Absicht, nachzuweisen, wie seit dieser Zeit die Thätigkeit der bildenden Kunst immer lebendiger das allgemeine Interesse sich erobert hat, und wie vorzüglich die Kunstvereine unleugbar große Verdienste um die Popularisirung der bildenden Künste gewonnen haben. Alle diese Bestrebungen hätten freilich nicht zum Ziele geführt, hätten nimmermehr die Skulptur und Malerei, die so lange zur Aschenbrödelstelle im Hause verdammt waren, wieder zu Ehren gebracht, wenn nicht ein gesunder, ächt volksthümlicher Sinn das künstlerische Schaffen belebt hätte. So lange die bildenden Künste ihre beste Kraft aus der Poesie der Romantiker zu schöpfen meinten, brachten sie nur Gestalten zweifelhaften Wesens hervor. In den unbestimmten, ewig gebrochenen Farbentönen der älteren Düsseldorfer Schule seufzte der gefesselte Geist der Malerei nach Erlösung. Diese Kunst stand in Gefahr, nach dem Beispiel der marklosen modernen Musik und Poesie von damals, die indeß ihre Epigonenschößlinge noch bis in die Gegenwart hineintreibt, wieder zur Salonkunst herabzusinken. Davor rettete sie ein günstiges Geschick und die eigne Jugendkraft. Sie flüchtete sich in die Waldesfrische ächten Volkslebens hinein, wie es ja die Poesie, soweit sie unverdorbene Schöpferkraft in sich fühlte, ebenfalls machte, und sie gewann aus dieser liebevollen Auffassung der Wirklichkeit selbst für die Epochen der Vergangenheit eine schärfere, von realem Leben gesättigte Anschauung. Und darin traf sie wiederum mit der modernen Geschichtschreibung in ihrem innersten Nerv zusammen. Glaubt man nicht eine geistvolle Schilderung Ranke's zu lesen, wenn man ein Bild betrachtet, wie **Martersteig's** „Uebergabe der Augsburger Confession?" Welcher Reichthum charakteristischer Besonderheiten entfaltet sich auf der eng begränzten Leinwand! Dieser Karl mit seinen Reichsfürsten im prunkvollen Kaiserornate, der zu erbleichen scheint vor der schlichten Würde und Kraft der beiden protestantischen Männer; diese stolze Schaar ausdrucksvoller Physiognomieen, die allesammt nur jener Zeit angehören können, und in denen trotz der winzigen Dimensionen Alles voll Bedeutung, Charakter und Lebenskraft ist; diese meisterhafte Composition einer äußerlich gleichmüthigen und gleichartigen Versammlung, deren Gesichter jedoch im gespanntesten Ausdruck mühsam verhaltner leidenschaftlicher Wallung die feierliche Ruhe der Haltung verhöhnen: kann man eine Darstellung ersinnen, die tiefer und voller jener gewaltigen Zeit in's Herz hineingreift? Weniger ist demselben Künstler auf dem großen Bilde „Thomas Münzer auf dem Gange zur Richtstatt" seine Aufgabe gelungen. Obwohl er auch hier zahlreiche Beispiele seiner bedeutenden Kraft zur Individualisirung liefert, erscheint das Ganze zu hart und trocken, manche Gestalten sind fast wie aus Holz geschnitzt, auch die Farbe ist minder erfreulich.

In's Leben des Volkes, und besonders des jungen Volkes, der Kinderwelt, hat vielleicht Keiner mit so zartem Sinn und so glücklicher Hand gegriffen wie **E. Meyerheim.** Seine Entwicklung läßt sich zum guten Theil in einer Anzahl der beliebtesten Bilder seiner Hand, die hier gerade versammelt sind, verfolgen. Die „Ernte" vom Jahre 1842 geht mit ihren Figuren etwas über das diesem Künstler geläufig gewordene Maaß hinaus, und vielleicht rührt es daher, daß die Gestalten, bei höchster Sauberkeit des Vortrags, einen Anflug von unlebendigem Wesen erhalten haben. Dagegen erfüllen die anderen, durch die Vervielfältigung allgemein bekannten Bilder, wie der Kirchgang, die junge Mutter aus dem Harz, das Harzmädchen, welches das für die geschnitzten Waaren gelöste Geld zählt, mit ungetheilter Lust und Freude an der tiefen, gefühlvollen, dabei wahren und durchaus gesunden Darstellung des schlichten ländlichen Lebens.

Von **A. Tidemand** fanden wir ein kleineres uns bisher unbekannt gebliebenes Bildchen, als norwegische Sonntagsruhe bezeichnet. In der freundlichen feiertäglich stillen Stube sitzt der wackere Hausvater, nicht ohne Anstrengung und ein Gefühl der Wichtigkeit

sich und seiner Ehehälfte aus der Bibel vorlesend. Die gute Frau, die auf der Bank hinter dem Tische Platz genommen, hat die Hände mit einer gewissen Verlegenheit über die ihr ungewohnte unthätige Ruhe unter der Brust zusammengelegt und lauscht mit demüthiger Aufmerksamkeit. Ein kleines Bild von J. Becker ergötzt durch den liebenswürdigen Humor, mit welchem eine Schaar stattlichen Federviehs dargestellt ist, gierig einen kleinen Jungen umringend, der in hoch gehobenen Händen sein Frühstück vor den Zudringlichen zu retten sucht und dabei erbärmlich um Hülfe schreit. Von dem Meister ächt rheinischen Humors, A. Schrödter, ist der lustige Eulenspiegel als Bäckergesell ausgestellt; ein Genrebild von Hasenklever dagegen, der erste Schulbesuch betitelt, bietet in seiner gar zu wüsten, humorlosen Trivialität nichts Anziehendes. Das bekannte Meisterwerk von Henry Ritter, der ertrunkene Fischersohn, erschüttert auch hier wieder mit seiner tiefen tragischen Gewalt die Seele. Aus der Fremde hat H. Kretzschmer uns wieder eine jener liebenswürdig humoristischen Darstellungen des türkischen Kleinlebens geliefert, mit denen dieser Künstler ebenso anspruchslos als ansprechend zu erfreuen weiß. Ein Quell mit seiner erquickenden Laub- und Rasenumgebung bietet den natürlichen Mittelpunkt, um den sich Alt und Jung in behaglichem Nichtsthun drängt. In's kriegerische Leben führt uns Camphausen mit dem bekannten vortrefflichen Bilde voll ächt geschichtlicher Färbung „Cromwell'sche Reiter auf Vorposten." Hier hat die Phantasie des Künstlers sich als Wünschelruthe erwiesen, welche aus dem starren Boden historischer Forschung reiche Schätze an's Licht zaubert.

Doch es würde uns zu weit führen, wollten wir aus dem glänzenden Blüthenstrauß, welchen die Genremalerei dargereicht hat, jede Blume auch nur bei Namen nennen. Widmen wir lieber den wenigen, aber beachtenswerthen Gaben der Portraitmalerei einige Worte. Gleich am Eingang des Saales bannt uns eine wunderbare Frauengestalt, die in ernster Hoheit auf uns niederblickt, an die Schwelle. Solche Formen voll glühender Lebenskraft, die aber gebändigt wird durch den Adel einer hohen Energie des Willens, hat Titian einst geschaffen; so hat dieser unvergleichliche Meister aus Licht und Glanz jene sinnlich schönen Leiber gewoben, welche die Sonnenstrahlen ganz in sich zu saugen und keinen Schatten zu dulden scheinen. Dieser üppig und doch fein gerundete Arm, der sich rosig über den Schnee des Busens legt, könnte der prachtvollen Dresdener Venus des alten Venetianers angehören, wenn nicht ein etwas kühlerer, minder goldig schimmernder Lufthauch darüber hinstreifte. Das Meisterwerk ist eine der frühsten Arbeiten von Eduard Magnus, im Jahr 1828 zu Rom gemalt und 1830 in Berlin ausgestellt unter der Bezeichnung „Brustbild einer venetianischen Dame." Faßt man dieses mit der äußersten Sorgfalt und Liebe durchgeführte Werk in's Auge, so wird man es entschuldbar finden, wenn der gefeierte Künstler, viel bewundert und begehrt, in jüngster Zeit seine Portraits, zufrieden vielleicht mit der zaubrischen Harmonie des Ganzen, der Grazie und Feinheit der Anordnung, der geistvollen Auffassung, mitunter minder detaillirt ausarbeitet und sich in Nebendingen mehr mit der Andeutung begnügt. Weniger dagegen wird man die Darstellungsweise unsres jüngeren Bildnißmalers G. Richter in Schutz zu nehmen geneigt sein, welche sich überschnell manieristisch verflachen zu wollen scheint. Dieser Künstler eroberte sich auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1852 durch ein einziges weibliches Portrait mit einem Schlage einen Platz unter unsern trefflichsten Portraitmalern. Der Reiz eines harmonischen, zart abgewogenen Kolorits, eines bei aller Feinheit durchaus schlichten, anspruchslosen Vortrags verband sich mit seelenvoller Innigkeit des Ausdrucks und bezauberte alle Beschauer. Was wir auf der letzten Berliner Ausstellung von Richter sahen, schien aber leider zu verrathen, daß der schnell beliebt gewordene Künstler bereits im Rückschritt begriffen sei. Doch mochte man gern in den ihn vielleicht weniger ansprechenden oder seiner Auffassung minder zusagenden dargestellten Persönlichkeiten ein Motiv der Entschuldigung suchen: jetzt aber, den beiden von ihm ausgestellten weiblichen Bildnissen gegenüber, dürfen wir ein gerechtes Bedenken nicht ferner unterdrücken. Wir haben zwei Kniestücke vor uns, einmal eine junge Dame, dann eine ebenfalls junge Mutter mit ihrem Kinde, anmuthige Gestalten in offner Gartenlandschaft. Unleugbar ist die Farbenharmonie schön, obwohl sie auf beiden Bildern dieselbe Skala von Tönen, in denen ein saftiges Braun eine Hauptrolle spielt, durchmißt, was als Bequemlichkeit oder Armuth unangenehm auffällt, um so mehr, da auf den beiden Bildern unsrer letzten Ausstellung ganz dasselbe Farbenrecept sich angewandt zeigte. Unleugbar ist ferner manches Einzelne fein und elegant in der Behandlung. Allein dies gilt am meisten von den untergeordnetsten Theilen, den Kleiderstoffen; dagegen fehlt dem Körperlichen, besonders den Köpfen, der zarte, feuchte Schmelz, der Pfirsichhauch, durch den sich jugendlich warm pulsirendes Leben zu erkennen giebt. Die Gesichter erscheinen trotz des rosigen Kolorits fast kreidig trocken, und die obendrein durch ungenaue Zeichnung, namentlich an Händen und Armen etwas ungünstig behandelten Formen entbehren dadurch der erforderlichen plastischen Rundung, wodurch allein das Auge sie gleichsam zu greifen und als körperlich zu fassen vermag. Wenn wir diese Mängel so ausführlich rügen und sogar nicht verschweigen, daß auch die landschaftliche Umgebung etwas mehr Sorgfalt erheischt, so wollen wir hoffen, der Künstler werde es zu würdigen wissen, daß wir ihn gleichsam gegen ihn selbst in Schutz nehmen. Ohne liebevolle Vertiefung in die Natur, ohne gründlichen Respekt vor der Realität, hat sich noch nie ein Künstler zu hervorragender Tüchtigkeit entwickelt.

Von Frau Elise Jerichau-Baumann sind mehrere Portraits vorhanden, jedoch von verschiedenem Werthe. Es giebt da ein junges Bauermädchen in schwarzer Tracht von merkwürdig harter, abstoßender Auffassung und Behandlung; dicht daneben hängt aber eine Dorfschöne, vermuthlich dänischen Ursprungs, die ihr rosiges Gesicht im Spiegel betrachtet, ein Bild von liebenswürdiger Frische und Unmittelbarkeit, dabei im Kolorit fein empfunden. Dann wieder zeugt ein energisch und geistreich hingeworfener männlicher Kopf von tüchtigem Streben, so daß man, wie auch in den übrigen Arbeiten dieser Dame, eine geniale künstlerische Kraft nicht verkennen kann, der jedoch eine ruhig klare Objektivität, eine maß- und stylvolle Behandlungsweise nicht immer zügelnd zur Seite steht. Recht erfreulich auf ebnem, gleichmäßigem Pfade sehen wir dagegen W. Amberg vorschreiten, und besonders im weiblichen Portrait durch Feinheit und sonnige Klarheit der Farbenempfindung, Geschmack der Anordnung, Sinnigkeit der Auffassung Achtbares leisten. Das Bildniß einer jungen schwarzlockigen Dame von intelligentem Ausdruck und anziehender Freundlichkeit verdient als tüchtige Arbeit mit Anerkennung genannt zu werden.

Gönnen wir nun auch unseren westlichen Nachbaren ein aufmerksames Auge. Sie sind in diesen Räumen nicht zahlreich und doch mächtig genug vertreten. Namen ersten Ranges, Werke eminenter Bedeutung finden wir, und nicht bedarf es besonderer Ueberlegung, um das wesentlich Charakteristische der von ihnen vertretenen Richtung zu erkennen: springt sie doch scharf genug ins Auge, diese keck naturalistische Auffassung, die das Natürliche selbst bis weit über die Grenzen des ästhetisch Erlaubten verfolgt und sogar in's Gebiet des Unschönen und Abschreckenden die entfesselte Freibeuterin Kunst auf Plünderung ausschickt. Darüber wollen wir augenblicklich das hundertfältig Wiederholte nicht abermals vorbringen: aber über die krankhafte Nachahmungssucht deutscher Künstler — die vielberufene Kehrseite unserer kosmopolitischen Universalität — dürfen wir wohl auch hier einige Worte einfließen lassen. Sie kamen uns von selbst beim Anschauen der Judith von Horace Vernet, jenes wunderbaren

Bildes, das auf der Berliner Ausstellung von 1848 wie ein unheimliches Meteor glänzte, bis es in die v. Waldenburg'sche Sammlung überging. Was feuert an solchem Bilde die Nachahmungsdurftigen unter unsern Malern am meisten an? Ohne Zweifel der blutige Leichnam, das abgeschlagene Haupt mit den wildverzerrten Zügen, und allenfalls der mit klügelndem Raffinement hervorgezauberte Kontrast kalter, nächtlich schauernder und greller, wie Flammenschein blendender Töne. Was aber wahrhaft bewundernswürdig in dem Bilde erscheint, der geniale Blitz, der in die letzten Tiefen des Gemüthes einer Judith dringt, den wirren Streit der Leidenschaften mit wahrhaft dämonischer Seelenkunde an's Licht zieht und mit todten Farben auf der geduldigen Leinwand grauenhafte Geheimnisse inneren Lebens zum Reden zwingt, das werden sie kaum begreifen, am wenigsten nachahmen, denn hier ist die Grenzlinie, die nur der Genius überschreitet. Aber auch das Geringere, die bloß technische Gewandtheit, den Farbendialekt, in welchem der Maler die Gedanken auf seine Weise ausspricht, vermögen sie ihm nicht einmal abzulauschen. Wenn sie mit trunknem Pinsel die menschliche Figur mißhandeln, wie gewisse beleuchtungstrunkne Landschafter die Natur, und wenn sie mit bestimmt vorgeschriebenen Farbeneffekten, deren Witz nicht einmal tief zu suchen ist, der Darstellung die höhere Weihe geben, so glauben sie sich als ächte Franzosen betrachten zu dürfen. Wir unsres Theils möchten die grauenhafte Medusenschönheit dieses Judithkopfes gern getrennt von dem gräßlichen Leichenapparat vor Augen haben. Daß dies Antlitz nur einer Judith gehören könne, würde darum nicht minder unzweifelhaft sein, für Den wenigstens, der die Geheimschrift der Seele im Menschenantlitz zu erkennen vermag. In den halb geöffneten Lippen zittern noch die Fieberschauer der Wollust, aber in dem Schlangenlächeln, das tückisch schwarz sich um den stolz geschwellten Mund kräuselt, jauchzen die Dämonen der Rache, während die dunkel leuchtenden Augen erstarren vor Grauen über die eigne übermenschliche That.

Es ist ein wohlthuender Gegensatz, nach der tiefen Aufregung, in welche dies Werk uns unwiderstehlich reißt, in zwei kleinen ebenfalls der französischen Schule angehörenden Bildern die Ruhe eines gemüthlichen Behagens zu empfinden. Dies sind zwei köstliche Kabinetsstücke, beide aus dem Leben des großen Naturforschers Linné genommen: Der jugendliche Linné im Zimmer des Professors Rothmann, von Biard; und Linné ermüdet nach einer botanischen Exkursion eingeschlafen, von Roux.

Auch die belgische Schule ist durch einige Bilder vertreten, deren bedeutendstes das auch durch den Stich bekannte Gallait'sche Gemälde: Egmont am Morgen vor seiner Hinrichtung im Kerker mit dem Erzbischof von Ypern, 1848 gemalt. Der Maler hat durch alle Mittel seiner Kunst die verhängnißvolle Bedeutung des Moments sinnlich faßbar gemacht. Durch die vergitterten Fenster stiehlt sich der erste kalte Morgenstrahl, der den Lampenschein des Kerkers bald verlöschen wird wie den Feuergeist des blassen Mannes, der ernst und trübe den Tag begrüßt, der ihm als letzter bestimmt ist. Außerdem finden wir noch einen Kapuziner von Gallait, einen tüchtigen Studienkopf, und von de Keyser einen Giaur, zwar fein und elegant gemalt, aber von oberflächlich schauspielerhaftem Ausdruck.

Unsre Besprechung hat bereits eine zu große Ausdehnung erlangt, so daß wir der nicht minder zahlreich und wacker vertretenen Landschaftsmalerei nur einige Worte widmen können. Die Düsseldorfer sind durch eine Anzahl ausgezeichneter Landschaften von Scheuren, Weber, Leu, durch vorzügliche Winterbilder von Hilgers, und durch die beiden im D. Kunstblatt kürzlich bei Gelegenheit der Sachse'schen Ausstellung besprochenen neuen Gemälde vom Grafen Kalkreuth vertreten. Von den berliner Landschaftern finden wir Werke von Max Schmidt, Bellermann, der in einem neuen Bilde „Kloster Scholastica" sich wieder als fein empfindender, sorgfältig detaillirender Künstler bewährt, sodann von E. Hildebrandt, C. Heguet und Herrenburger. Bei diesen drei Letztgenannten, die in ihrer Richtung viel Verwandtes haben, tritt bei großer Begabung das Streben nach äußerlichen Effekten, gestützt auf eine mehr virtuose als gewissenhafte, mehr manieristische als naturgemäße Behandlungsweise störend hervor. Doch müssen wir von E. Hildebrandt ausdrücklich bemerken, daß die Bilder seiner früheren Epoche einen ungleich erfreulicheren Eindruck machen, als die neueren. Man vergleiche z. B. die schöne große Ravené'sche Winterlandschaft vom J. 1843 mit den jüngsten Winterbildern desselben Künstlers, und der Unterschied wird sogleich in die Augen springen. Damals studirte H. treulich die Natur und suchte in gewissenhafter Durchführung nicht allein ihre Oberfläche, sondern etwas von dem poetischen Zauber, der in ihr webt, in seinen Bildern wiederzugeben. Jetzt, wo eine gewandte brillante Technik ihm zur Seite steht, glaubt er die Natur cavalièrement behandeln zu dürfen und scheut sich manchmal nicht, mit gefühllosem Pinsel zu roher Dekorationsmalerei hinabzusteigen. Wir finden eine ähnliche Veräußerlichung bei manchen unserer Künstler; das eklatanteste Symptom dieser Verirrung ist immer die Vernachlässigung des Details. Mit großer Selbstgenügsamkeit blickt Mancher auf die alten deutschen Meister herab, die durch strenge, wohl gar penible Ausbildung des Einzelnen freilich dem Gesammteindruck manchmal schaden. Aber das aus dieser Wahrnehmung hervorgewucherte Extrem ist noch weit gefährlicher für die Kunst. In allen menschlichen Bestrebungen, sei es in Wissenschaft, im praktischen Leben oder in der Kunst wird nur durch gründliches Erschöpfen der Einzelheiten Großes geschaffen. Allerdings muß man sich durch das Detailstudium so weit über das Detail erheben, daß man zu Gesammtanschauungen kommt. Nur aus der Erkenntniß erwächst die Herrschaft, und der Künstler, der die Formenwelt in ihren einzelnen Bildungen nicht beherrscht, vermag eben so wenig Lebenskräftiges zu schaffen, wie jene falschen Philosophen, welche mit Verachtung der Spezialstudien aus allgemeinen Phrasen eine Welt aufbauen möchten. Wie viel beim Landschafter auf die Details ankomme, beweisen auf unserer Ausstellung eine kleine griechische Landschaft des großen Rottmann und eine Schweizerlandschaft, Aarsturz, von Calame.

Von Seestücken sind zwei vorzügliche kleine Bilder des russischen Malers Aiwazowski und des Hamburgers Melby zu nennen. Treffliche Architekturbilder finden sich von Graeb, Bisi, E. Schmidt, Elsasser und Lehs. Sodann bemerkten wir werthvolle Handzeichnungen und Kartons von Dürer, Carstens, Cornelius, Kaulbach, geistreiche Aquarellbilder von Menzel u. A.; ferner Kupferstiche und Holzschnitte älterer und neuerer Zeit, unter denen die Dürer'sche Ehrenpforte Kaiser Maximilian's, in ganzer Ausdehnung auf Leinwand gezogen und entfaltet, besonderes Interesse in Anspruch nimmt.

Bemerken wir schließlich noch, daß auch die Kunstindustrie mannigfach sich betheiligt hat, und zwar der Zinkguß durch Geiß und Devaranne, die Porzellanmanufaktur durch die königliche Anstalt und die Lange'sche Fabrik, die Arbeit in Neusilber durch einen Tafelaufsatz von Jürst, in Thon gebrannte architektonische Ornamente von Feilner und von Mertins, endlich die Silberschmiedekunst durch die früher im D. Kunstblatt ausführlich besprochene und abbildlich mitgetheilte dreiarmige silberne Lampe von A. Haußmann (vergl. Jahrgang 1854, S. 4 ff.) würdig vertreten ist, so dürfen wir damit unsere Streifzüge durch die Ausstellung als beendet erklären.

Studien zur christlichen Alterthumskunde in Deutschland.

Von **R. v. Rettberg.**

II.

(Fortsetzung.)

Dürer's Offenbarung.

Wie sehr die kirchlichen Angelegenheiten unserm Dürer schon lange vor dem Jahre 1517 am Herzen lagen, und wie er darüber dachte, hat er uns bereits entschieden in seiner Offenbarung gezeigt, und insofern er sich zu der Bewegung seiner Zeit ähnlich verhalten mochte, wie die Christen der Johanneischen Zeit zu dieser sich verhielten, so gab es für ihn nicht leicht einen passenderen Anlehnungspunkt als die Offenbarung Johannis. Ihm wie dem Johannes mußte die Frage sehr nahe liegen: was ist aus der christlichen Kirche geworden? und was wird aus ihr werden?

Betrachten wir uns zuerst die Offenbarung der Schrift und dann die der bildlichen Darstellung.

Johannes stellt sich uns auf der Insel Patmos dar: da weilt er in tiefsinniger Betrachtung seiner Gegenwart und der letzten Dinge, die da kommen sollen.

Was aus der Kirche geworden ist, erzählt uns schon die einfache Geschichte, und als äußere Anhaltspunkte dienen namentlich folgende Ereignisse: Gegen die in Empörung stehenden Juden wurde Vespasian als römischer Statthalter ausgesendet, er nahm seinen Sohn Titus mit sich, und als er im Jahre 69 heimkehrte, blieb dieser zurück, besiegte die Juden und zerstörte Jerusalem im Jahre 70. Nach dem Tode des Vespasian, im Jahre 79, wurde dann Titus römischer Kaiser, starb aber schon 81, und ihm folgte sein Bruder Domitian 81—96. So mild jener regierte, so grausam dieser, und unter ihm wurde nun Johannes nach der Insel Patmos verbannt. (Er soll sodann später nach Ephesus, dem Hauptorte seiner apostolischen Wirksamkeit zurückgekehrt und 101 gestorben sein.)

Unter Domitian ist nun das Christenthum äußerlich von den Römern unterdrückt, innerlich von Irrlehrern zur Rechtfertigung schlechter Gelüste mißbraucht und namentlich die sieben Christengemeinden in Asien und ihre Vorsteher (in Luthers Uebersetzung „Engel" ἄγγελοι), mit welchen Johannes in näherer Verbindung stand, bedürfen noch mancher guten Lehre und Ermahnung, um standhaft zu bleiben.

An diese Ermahnungen knüpft nun Johannes seine Betrachtung darüber, was aus der christlichen Kirche werden wird. Er ist verzückt in hoher Begeisterung und stellt nun, nachdem ihm Christus in seiner Herrlichkeit erschienen ist und ihn berufen hat, zu schreiben (3tes Blatt von Dürer's Offenbarung) die eigentliche Offenbarung dar in vier Hauptgesichten, die er empfangen hat.

1. Das Gesicht von den sieben Siegeln und ihrer Eröffnung (Dürer, Bl. 4—8) zeigt uns die Mittel, welche zu unserer Seligkeit geeignet sind (Offenb. 4—8, 1).
2. Das Gesicht von den sieben Posaunen (Dürer 9—11) veranschaulicht gleichsam ein einleitendes Gericht, wobei noch die Möglichkeit gegeben ist, zur Buße und zu Gott zurückzukehren (Off. 8, 2—11, 19).
3. Das dritte Gesicht (Dürer 12—14) stellt einander gegenüber: einmal das Sonnenweib, d. i. die Gemeinde Gottes mit dem sie verfolgenden Drachen, welcher, zwar vom Erzengel Michael aus dem Himmel gestoßen, doch noch auf Erden seine Macht behält; sodann die 144 Tausend, d. i. das jüdische Volk im Gegensatz zu den Dienern des Drachen, nämlich dem siebenköpfigen Meerthiere (d. i. der Herrscher der Lästerung, die heidnische Obrigkeit Roms) und dem lammshörnigen Erdthiere (d. i. der Lügenprophet, welcher dem Meerthiere vorarbeitet). In diesem Gesichte ist also nun bildlich das Verhältniß der Kirche zu den äußeren (römischen) Verfolgern und den inneren (irrelehrenden) Feinden angedeutet und zur weiteren Ausführung des Bildes gehen sieben Engel hervor, welche sich in zwei Gruppen theilen: die ersten drei sind nur Mahner, indem der erste eine letzte Aufforderung zur Buße ausspricht, der zweite in Erinnerung bringt, wie schon einmal Babel gefallen sei und der dritte die ewige Pein den Anbetern des Thiers verheißt. Die vier andern Engel, von denen je einer befiehlt und der andre gehorcht, ziehen aus zur Erndte und Weinlese, d. h. zum Einsammeln der Gerechten und zum Ausscheiden der unzeitigen Frucht (Off. 12—14).
4. In dem vierten Gesichte erscheinen wiederum sieben Engel, welche die Schalen des Zorns Gottes ausgießen über die Welt, die in Gestalt eines siebenköpfigen, zehnhörnigen, doch kronlosen Thiers von der sündigen Babel beherrscht ist (Dürer 15); endlich fällt die große Babel, d. h. Weltbeherrscherin (Rom) und der allmächtige Gott nimmt das Reich ein; der Drache hat jetzt seine Macht auch auf Erden verloren und wird nun für tausend Jahre in die Hölle gebannt (Dürer 16). Während der Zeit regiert die Gemeinde der Heiligen auf Erden, alsdann aber wird der Böse noch einmal loskommen, und wer dann noch für ihn kämpfen kann, dem ist nicht mehr zu helfen: es wird aber das Reich Gottes siegen und ein neues, himmlisches Jerusalem erstehen, wo es keine Bösen mehr giebt und auch keine Macht mehr des Bösen (Off. 15 sq.).

Nach diesem, obwohl sehr gedrängten Ueberblick, bei welchem ich der Auslegung des vortrefflichen J. Chr. K. Hoffmann zu Rostock in seiner „Weissagung und Erfüllung, Nördlingen, Beck 1844" gefolgt bin*), wird es leicht sein, zweitens unserm Meister Dürer in seiner Behandlung der Offenbarung zu folgen. Dabei stellt sich zunächst heraus, mit welchem künstlerischen Takte er das bildlich Darstellbare herauszufinden gewußt und doch auch auf seine Weise ein rund abgeschlossenes Ganze nachzuerzeugen vermocht hat; sodann, wie er die Offenbarung entschieden vom Standpunkte der Reformationszeit aufgefaßt und benutzt hat, die Angelegenheiten eben dieser Zeit darin lebendig auszusprechen. Es wird beim Anschauen seiner Blätter kaum nöthig sein, darauf aufmerksam zu machen, wie der christliche Standpunkt ihm jetzt ein ähnlicher und, doch anderer als der johanneische geworden ist, wie ihm hier das päpstliche Rom dort dem heidnischen entspricht u. s. w., und es wird genügen, nur noch auf einzelne Blätter einen besonderen Blick zu werfen, um sich zu überzeugen, daß Dürer bereits im Jahre 1498 ganz von dem Geiste der Reformationszeit durchdrungen ist, welcher in Luthers öffentlichem Auftreten nicht etwa seinen ersten, sondern seinen letzten Ausdruck fand. Diese Dürerische Auffassungsweise tritt um so entschiedener klar hervor, wenn man betrachtet, wie er sich in den kleinsten Zügen genau an die Worte der Offenbarung anschließt und wo z. B. „eine Thür ward aufgethan im Himmel", da zeichnet er mit liebenswürdigster Unbefangenheit auch eine Thür — dabei giebt er aber zugleich auch eben so entschieden seinen eigenen Standpunkt zu erkennen, und während ihm das reine Evangelium das Positive ist, zeichnet er die Verneinung (und ihm bereits ist das Papstthum eine solche) mit dem bestimmtesten Nachdruck mitten in den Höllenrachen. Es wäre vielleicht unhöflich, zu behaupten, daß Dürer ein Recht dazu hatte, — aber er that es eben.

*) Ich bemerke dieses namentlich für diejenigen Theologen, welche diesen Aufsatz einer näheren Würdigung werth halten möchten.

Indem ich mich nun anschicke, einige Blätter von Dürer's Offenbarung beispiels- oder belegsweise hervorzuheben, setze ich voraus, daß der Leser mit der Offenbarung Johannis und ihrer Auslegung vertraut ist, da sonst unsere Erklärungen für diesen Raum sich zu weit hinausdehnen würden.

Betrachten wir also z. B. das Blatt mit den vier Reitern! Hier ist zunächst zu bemerken, daß gleich der erste Reiter gemeiniglich falsch verstanden wird; denn die drei andern Reiter sind nicht seines Gleichen. Dürer aber hat ihn ganz richtig aufgefaßt. Es heißt in der Offenbarung: „siehe ein weiß Pferd, und der darauf saß, hatte einen Bogen, und ihm ward gegeben eine Krone, und er zog aus zu überwinden und daß er siegete." Wer ist nun dieser Reiter?

Das Roß ist weiß, weiß ist aber zu allen Zeiten als die Farbe des Lichtes, des Guten anerkannt gewesen und bedeutet namentlich auch als kirchliche Farbe Unschuld und Freude. Weiß ist z. B. die Altarbekleidung an den Festen Christi, der Bekenner und Jungfrauen, die nicht Märtyrer sind u. s. w. Ein weißes Roß ist das Roß des Siegers, wenn er seinen Siegeszug hält.

Ferner die Krone. Einen Kranz oder eine Krone tragen z. B. die Märtyrer als Siegeszeichen, aber nicht bloß sie, sondern die Krone bedeutet überhaupt ein Siegeszeichen; dazu sind hier noch ausdrücklich die Worte „daß er siegete" hinzugefügt. Wer kann aber dieser Sieger sein, der nicht mit Blutvergießen siegt, wie der zweite Reiter, sondern mit Unschuld und Freude? — es ist das Wort nicht des Todes, sondern des Lebens, das Evangelium!

Die übrigen drei Reiter können nicht wohl falsch verstanden werden; denn es ist ausdrücklich gesagt, daß der Reiter mit dem Schwerte auf rothem Rosse den Krieg bedeutet; der mit der Wage auf schwarzem Rosse den Hunger, welchem, um viel Geld wenig Weizen und Gerste zugewogen werden soll, und der auf dem fahlen Pferde den Tod. Wie kommen hier nun das Evangelium und die drei Plagegeister zusammen? — ganz einfach: ich habe sie schon oben unter 1) zu den Mitteln gezählt, welche zu unserer Seligkeit geeignet sind — die einen thun wohl, die andern wehe, und wer das erste dargebotene Mittel, das gleich von vorn herein beseligende Evangelium nicht mag, den kann Gott, wie der Vater die bösen Kinder, auch durch äußere Zuchtmittel zum Rechten bringen — das sind hier die drei andern: Krieg, Theurung, Tod. — Wie faßt nun Dürer den Gegenstand auf? stellt er den Sieger, das Evangelium, welches er zum Beweise, daß er es richtig erkannt hat, noch durch einen schwebenden Engel mit segnender Rechten begleitet, in den Vordergrund, da es doch in der Offenbarung zuerst genannt wird? — nein, er stellt den Sieger in den Hintergrund: die Wirkung des Evangeliums ist im Jahre 1498 nur sehr schwach, und deshalb sind nun die göttlichen Zuchtmittel, namentlich aber der Tod in den Vordergrund getreten, hinter ihnen kommt von oben herab, wie hinter dem Sieger der segnende Engel, so nun das hereinbrechende Gewitter des Himmels; bei dem Tode ist aber noch besonders gesagt: „und die Hölle folgte ihm nach", und der Erste, den sie verschlingt, ist ein — gekrönter Bischof.

Betrachten wir weiter das folgende Blatt! Bei der Eröffnung des fünften Siegels müssen die um Gottes Wort und dessen Zeugniß unter dem Brandopferaltar erwürgt Liegenden, welche um Rache schreien, noch warten, weil ihre Zahl noch nicht voll ist; um ihnen aber das Warten zu versüßen, wurden ihnen gegeben einem Jeglichen ein weiß Kleid nach den Worten der Schrift: „wer überwindet, der soll mit weißen Kleidern angelegt werden und ich werde seinen Namen nicht austilgen aus dem Buch des Lebens, und ich will seinen Namen bekennen vor meinem Vater und vor seinen Engeln"; auch heißt es weiter: „diese sind es, die kommen sind aus großem Trübsal und haben ihre Kleider gewaschen und haben ihre Kleider helle gemacht im Blut des Lammes u. s. w." Aber die Rache kommt bereits auf demselben Blatte Dürer's bei Eröffnung des sechsten Siegels, es ward ein großes Erdbeben, vor dem Zorn kann keiner von den „Königen auf Erden und den Obersten und den Reichen und den Hauptleuten und den Gewaltigen und allen Knechten und allen Freien" bestehen — im Bilde Dürer's hat nur eine sehr kleine Zahl von Figuren Platz finden können, und doch ist im Verhältnisse zu ihnen und vor ihnen Allen die Geistlichkeit mit Papst, Kardinal, Bischof und Mönch sehr stark vertreten. Ueber dieses Blatt hat sich, wie ich bereits in „Nürnbergs Kunstleben" bemerkte, Dürer, wenn auch später, doch sogar auch schriftlich ausgesprochen.

Dagegen finden wir im folgenden Blatte, wo die Knechte Gottes an ihren Stirnen versiegelt werden, die Geistlichkeit sehr schwach vertreten, und ich vermag unter der Zahl der Gerechten höchstens zwei zu erkennen, die als Mönche zu betrachten sein dürften. Schön läßt Dürer auch hier einen segnenden Engel, welcher ein Kreuz trägt, über der lautlos erwartenden Erde schweben.

Betrachten wir endlich nur noch den Engelkampf aus der zweiten Reihe der Gesichte. Nachdem die vier ersten Posaunen nur das Wehe über die Außenwelt des Menschen, über Erde und Meer, über das Unterirdische, nämlich die Ströme und Brunnen, und das Ueberirdische, nämlich Sonne, Mond und Sterne, und somit nur mittelbar auch über die Menschen mit ausgerufen haben, rufen die fünfte und sechste Posaune das unmittelbare Weh über die Menschen, welche nicht haben das Siegel Gottes an ihren Stirnen, und zwar die fünfte Posaune das Weh der skorpionschwänzigen Heuschrecken aus dem Brunnen des Abgrundes, welches nur schmerzt und zwar in Bezug auf die (Kap. 9, 20. 21 Genannten) fünf Hauptsünden: Abgötterei, Mord, Zauberei, Hurerei und Dieberei, — fünf Monate lang; und die sechste Posaune das nicht bloß lange und schmerzende, sondern vielmehr nun plötzlich eintretende, aber tödtlich vernichtende Weh der vier Euphratsengel und des tausendmal tausendfältigen reisigen Zeuges auf löwenhäuptigen, feuer- und schwefelspeienden Rossen, denn jetzt schreien auch die Rachestimmen aus den vier Ecken jenes Brandopferaltars, von dem zuvor die Gebete der Heiligen vor Gott aufgestiegen waren. Es bleibt hierbei nur noch zu bemerken, daß im vordersten Vorgrunde wieder ganz besonders der Papst dem Schwerte des einen zürnenden Engels erliegt und zwar in doppelter Gestalt als geistliches Oberhaupt (mit der Tiare) und gleich dahinter als weltlicher Fürst (mit der gekrönten Hohenpriestermütze) — zum Ueberfluß ist auch noch ein Bischof dabei — sie Alle haben das Siegel Gottes nicht an der Stirn.

Nach diesen, und zwar noch nicht einmal den Gegenstand erschöpfenden Andeutungen glaube ich mit Recht behaupten zu können, daß Dürer schon seit seinem ersten Auftreten der Reformationspartei angehörte, und wenn es mir gelungen ist, dieses nachzuweisen, so wird es mir, mit Beiziehung der — so viel ich weiß — allgemein anerkannten Wahrheit, daß Dürer der größte deutsche Maler war, nun auch erlaubt sein, zu behaupten, nicht allein, daß Dürer der größte evangelische Maler war, sondern auch, daß den größten deutschen Maler die Reformation erzeugt hat.

Kunstliteratur.

Monuments scandinaviques du moyen age, avec les peintures et autres ornements qui les décorent, dessinés et publiés par N. M. Mandelgren. Livr. 1. (8 Tafeln u. 1 Textblatt in groß Fol.) Copenhague, 1855.

Das Deutsche Kunstblatt hat vor längerer Zeit (1850, Nr. 29) eine Notiz über die Arbeiten des Malers Hrn. Mandelgren zur Erforschung und Abbildung der alten Kunstdenkmäler Schwedens gebracht. Die hingebende Sorgfalt, welche er diesem Unternehmen gewidmet, ließ eine vergangene Kunstwelt ans Licht treten, welche bis dahin völlig unbekannt geblieben war; die Herausgabe seiner Arbeiten erschien um so wünschenswerther, als man in Schweden bisher den künstlerischen Denkmalen der Vorzeit noch keine umfassendere Fürsorge zugewandt oder dieselbe doch durch Veröffentlichung des Vorhandenen noch nicht bethätigt hatte, und es sich somit um die Ausfüllung einer namhaften Lücke, wie für die Lokalgeschichte Schwedens, so für die allgemeine monumentalhistorische Wissenschaft handelte. Das erste Heft der erwarteten Publikationen liegt uns nunmehr unter dem angegebenen Titel vor. Wir berichten zunächst über den Inhalt desselben.

Es behandelt vorzugsweise die kleine Kirche von Bjeresjö, im Südpunkte des Landes, ¾ Meilen von Ystadt, auf der Straße von dort nach Lund belegen. Das Gebäude, soweit nicht spätere Veränderungen daran vorgenommen, trägt die Typen des romanischen Styles, in einfacher Anlage: ein längliches Schiff (mit später eingefügten gothischen Gewölben) ohne Seitenschiffe, westwärts ein breiter massiger Thurmbau, ostwärts ein schmalerer tonnengewölbter Chorraum, der mit halbrunder Absis schließt. Das Aeußere hat rundbogige Friese und einfach verzierte Gesimse über diesen; im Innern sind einige wenige Details von romanischer Art erhalten; unter ihnen ist besonders das Kämpfergesims des schweren Bogens, welcher in den Chor führt, — von antikisirender Formation und durch farbiges Ornament in diesem seinem Charakter noch entschiedener bezeichnet, — namhaft zu machen.

Bedeutender als durch ihre Architektur erscheint diese Kirche durch die ansehnlichen Reste alter Wandmalerei, welche sich in dem Chorraume erhalten haben. Die breite Laibung jenes in den Chor führenden Bogens hat in der Mitte ein Medaillon mit der, nicht mehr recht deutlichen Figur eines Salvator (?) und auf jeder Seite eine hohe weibliche Gestalt, mit dem Nimbus, gekrönt und im Purpurmantel, welche auf einer liegenden (ohne derartige Attribute) steht und diese mit einer Lanze durchbohrt. Der Herausgeber bezeichnet die Darstellung als „Sieg der Tugend über das Laster"; mehr im Sinne der mittelalterlichen Epoche, welcher die Malereien angehören, wäre es vielleicht, sie als „Sieg des Glaubens über den Unglauben" zu fassen; doch muß bemerkt werden, daß an jener siegenden Gestalt nichts von Kreuz-Emblemen oder sonstiger spezifisch religiöser Charakterisirung vorkommt. Auf dem engen Bogenschilde über demselben Bogen, an der Innenseite des Chores (dessen Gewölbe höher ansetzt), ist eine allegorische Gruppe, in ganz sinnreicher Benutzung des schwierigen Raumes komponirt, welche der Herausgeber, wohl mit noch geringerer Sicherheit, als „Glaube, Zweifel, Reue und Gebet" bezeichnet; die kleine Skizze, welche er hievon mittheilt, zeigt in der Mitte eine sitzende, scheinbar weibliche Gestalt, im Nimbus, Spruchbänder in den ausgebreiteten Händen; zu ihren Seiten zwei knieende Gestalten, gleichfalls mit Nimben, bärtig, die eine mit einem Winkelmaß, die andre mit einem Schlüssel in der Hand; dann tiefer hinab im unteren Zwickel des Bogenschildes beiderseits eine emporsteigende Figur, ohne Nimbus, mit emporgestreckten Händen. Das Tonnengewölbe des Chores selbst hat oberwärts einen breiten friesartigen Streifen, ornamentistisch und mit Medaillons nach Art frühmittelalterlicher Glasmalerei behandelt, mit einer Darstellung des Stammbaumes Christi. Die beiden gesenkten Seiten des Gewölbes haben je zwei Streifen figürlich historischer Darstellung, auf der einen Seite Scenen der Genesis, auf der andern Scenen aus den Anfängen des Evangeliums. Beiderseits waren die alt- und die neutestamentlichen Darstellungen unter jenen, auf den Seitenwänden des Chores, noch fortgesetzt, wie sich dies aus den Bruchstücken der Malerei, welche zwischen den später eingebrochenen Fenstern erhalten sind und unter denen sich besonders eine Gruppe des Heilandes mit seinen Jüngern auszeichnet, ergiebt. Im Gewölbe der Absis ist eine Mandorla, in welcher sich statt des sonst üblichen Salvator und in dessen Geberde ein Gott-Vater befindet, der den Crucifixus vor sich hält, — falls hier nicht diese letztere Darstellung, von der ohnehin nur geringe Reste erhalten zu sein scheinen, doch nur der Uebermalung der unteren Hälfte eines ursprünglichen Salvator angehören sollte; zu den Seiten die Symbole der Evangelisten nebst Maria und Johannes, und Ornamentfriese, denen sich Medaillons mit kleinen Brustbildern einreihen, umher. Darunter die Gestalten der Apostel, deren Reihenfolge durch eine später eingebrochene Thür wiederum gestört ist.

Der Styl dieser Darstellungen ist als ein byzantinisch romanischer zu bezeichnen. Besondre Eigenthümlichkeiten machen sich nur in Einzelheiten geltend; diese deuten, im Ornamentistischen wie in gewissen Besonderheiten der Gestaltung oder vielmehr des Wurfes der Gewänder, auf diejenige Epoche des romanischen Styles, welche sich bei uns in den Wandmalereien aus der späteren Zeit des zwölften und aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts kund giebt. Die Composition jener allegorischen Gruppe in dem Bogenschilde über dem Eingangsbogen des Chores erinnert einigermaßen an die merkwürdigen Compositionen symbolischen Inhalts in den Gewölbefeldern der Kirche von Schwarzrheindorf bei Bonn. Im Uebrigen sind die byzantinisch romanischen Typen mehr oder weniger nur mit einem dumpfen Sinne wiederholt, die Gestalten nicht bloß unlebendig, sondern zumeist auch ohne Größe, das Gewandschema theils, sofern dazu überhaupt ein Vorbild vorliegen mochte, in starrer Strenge wiedergegeben, theils barbarisirt, in einem eigen wulstigen Geschmacke. Der Gesichtstypus in denjenigen Darstellungen, welche in größerer Dimension mitgetheilt sind, wie in der einen der allegorischen Gestalten an der Laibung des Eingangsbogens und besonders an dem vorauszusetzlichen Salvator in der Mandorla des Absisgewölbes, hat völlig das angstvoll Erstorbene der byzantinischen Kunst. In der Farbe, vornehmlich der Gewänder, herrschen sehr gebrochene Töne, mit auffällig byzantinischer Reminiscenz, vor; dagegen ist der Grund hinter den Darstellungen ein ziemlich kräftiges Blau mit breiter lichtgrüner Umrahmung, — eine Weise der Anordnung, welche in der deutschen Malerei der spätromanischen Epoche, an Miniaturen (z. B. oberbairischen) und an Wandmalereien (in der Nikolaikapelle zu Soest, in der Taufkapelle von St. Gereon zu Köln u. a. O.) mehrfach nachgewiesen ist. Heiligenscheine und sonstige Goldstellen sind, wie sich dies auch anderweitig findet, des größeren Effektes wegen in Relief gearbeitet.

Das Vorhandensein dieses Bildercyklus an der Küste des Nordlandes, die Uebertragung der Darstellungsweisen der im fernen Süden ausgeprägten Kunst nach jener Gegend ist keinesfalls bedeutungslos; es ist ohne Zweifel ein Glied in der Kette kulturhistorischer Erscheinungen, welches im Sinne zu bewahren sein wird und an welches, wie vielleicht schon die im Vorigen eingestreuten Winke darthun, allmählig noch manche andere Glieder anschießen dürften. An sich enthält es freilich noch nicht das Dokument eines lebendigen, empfundenen, freudevollen Schaffens. Das herübergetragene Reis erscheint hier noch verwelkt und scheinbar unfähig, Fruchtkeime anzusetzen.

Außer der Kirche von Bjeresjö enthält das in Rede stehende Heft noch die Darstellung einiger andrer Denkmäler: die ähnlich angeordneten Grundrisse der Kirchen von Stora-Herrestad, eine Meile nordöstlich von Bjeresjö, und von Trybe, abermals eine Meile weiter in derselben Richtung, jene angeblich vom J. 1102 und mit flachrunder (ursprünglicher?) Absis, diese vom J. 1160 und mit gerade abgeschlossenem Altarraum; sodann die Reste der in der Absis der Kirche von Löderup, gegen zwei Meilen ostwärts von Bjeresjö, befindlichen Darstellungen, davon aber außer den ursprünglich vergoldeten Reliefzierden, an Heiligenscheinen und andern Dingen, fast nichts erhalten ist.

Eins der Blätter des Heftes, mit nur architektonischen Darstellungen, ist in Stein gravirt; vier enthalten lithographische Kreidezeichnungen, meist Conture der Malereien; drei sind in buntem Farbendruck, als völlig genaue Nachbildungen der Originale, ausgeführt. Wir empfinden es deutlich, daß der Künstler den Werken, deren Abbildung er unternommen, eine echte Hingebung gewidmet, daß er sie mit rücksichtsloser Treue wiederholt hat; sein Unternehmen hat ein durchaus urkundliches Gepräge, dem wir, für die Zwecke weiterer Forschung und Folgerung, ein zuversichtliches Vertrauen zu schenken berechtigt sind. Die lithographische Reproduktion verdient in diesem Betracht ebenfalls alle Anerkennung.

Das Unternehmen scheint, um sich bis zur Publikation eines ersten Heftes hindurchzuringen, mancherlei Hemmnissen unterworfen gewesen zu sein. Der ausländische Verlagsort, der Umstand, daß der erläuternde Text (welcher die zum Verständniß nöthigsten kurzen Notizen enthält) und die Unterschriften der Tafeln in französischer Sprache, und nur in dieser, ohne Gegenüberstellung von Text und Unterschriften in der Sprache des Landes, welchem die dargestellten Werke und ihr Herausgeber angehören, gegeben sind, scheint auf eine mehr als mäßige Theilnahme in der Heimat des Unternehmens zu deuten. Schweden hat sich, wie wir schon oben bemerkten, überhaupt noch nicht in der Art bewährt, daß eine solche Voraussetzung unstatthaft ist. Wir können indeß nicht umhin, dem geschätzten Herausgeber bemerklich zu machen, daß zugleich er selbst sein Unternehmen nicht auf diejenige Weise eingerichtet hat, welche eine umfassendere Theilnahme für dasselbe zu erwecken und zu fesseln geeignet ist. Die in diesem ersten Hefte gegebenen Mittheilungen sind kulturhistorisch durchaus nicht unwichtig, an sich aber (auch für die Zeit, welcher sie angehören,) nicht sonderlich anziehend, und sie sind dennoch mit einem Aufwande gegeben, welcher ihrer Bedeutung nicht entspricht. Die Zeichnungen hätten zum Theil, ohne den Charakter irgend zu beeinträchtigen, kleiner gegeben werden können; die Darstellungen der Seitenwände des Chores nehmen je ein ganzes Blatt ein und die (zum Theil durch die bedeutungslosen Fenster ausgefüllten) Stellen, wo sie unterbrochen werden, sind in voller Breite mit aufgenommen, so daß bei den Darstellungen der Südseite in der That nur ein Viertel des großen Blattes durch derartig Figürliches ausgefüllt wird und das Uebrige so gut wie leer ist. Das große Feld aus der Kirche von Löderup enthält, außer einigen Ornamenten, kaum etwas besonders Bemerkenswerthes. Die polychrome Darstellungsweise hätte, statt drei große Blätter auszufüllen, bei der wenig künstlerischen Beschaffenheit der Originale, auf mäßigere Proben eingeschränkt werden können; die große, fast ein ganzes Blatt ausfüllende, farbige Abbildung des Kopfes des voraussetzlichen Salvator aus der Absis der Kirche von Bjeresjö scheint, bei dessen rein handwerksmäßiger, fast entsetzensvoll starrer und gespensterhafter Darstellung, wenig nothwendig und um so weniger, als sie zugleich im kleinen Maßstabe gegeben ist. Das Ganze wäre hienach, unseres Bedünkens, ungleich mehr einzuschränken, zum Theil in kleineren Maßstäben, auf Blättern eines handlicheren Formates zu geben gewesen; es läßt sich mit Zuversicht voraussetzen, daß ein also eingerichtetes Unternehmen, welches zu seinem Inhalte in einem richtigeren Verhältnisse gestanden hätte, welches den bereiten Mitteln und der praktischen Handhabung richtiger entgegengekommen wäre, auch eine ungleich lebhaftere Förderung zu beanspruchen geeignet gewesen wäre. Wir sagen dies nicht, um den Herausgeber in seinem anerkennungswürdigen Bestreben irgendwie irre zu machen; aber wir wünschen lebhaft, ihn für die weitere Folge zur Anwendung eines Verfahrens zu bewegen, welches allein, wie es uns scheint, die Durchführung des Unternehmens möglich machen kann.

F. Kugler.

Zeitung.

'L **Berlin.** Unser geschätzter Mitarbeiter Herr Wilhelm Lübke ist von dem Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westphalens zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

* **Wien,** 6. Juni. Von Seiten des Ministeriums des Unterrichts werden theils als Jurymitglieder, theils als Berichterstatter zur Pariser Kunst- und Industrieausstellung geschickt: Der Referent Graf Franz Thun, Architekt van der Nüll, Prof. R. v. Eitelberger (aus Wien), Pietro Selvatico aus Venedig und H. Mangieri aus Mailand.

Vom Anfange nächsten Jahres erscheint in Stuttgart bei Ebner u. Seubert und in Wien bei Seidel ein für die Archäologie und Kunstgeschichte des österr. Kaiserstaates wichtiges Werk: „Die Baudenkmale des Mittelalters des österr. Kaiserstaates.“ Die Herausgeber dieses Werkes, Dr. Gustav Heider, Prof. Rud. v. Eitelberger und Prof. und Architekt J. Hieser, sind in der Lage, eine Reihe von Monumenten zu veröffentlichen aus dem gesammten Gebiete der österr. Monarchie, welches Gelehrten wie Künstlern bis jetzt entweder gar nicht, oder sehr wenig zugänglich gewesen ist. Das erste Jahr bringt Monumente aus dem Erzherz. Oesterreich, Böhmen, Ungarn, Istrien und anderen Kronländern. Die äußere Ausstattung wird der Art sein, wie es bei Heideloff's „Kunst des Mittelalters in Schwaben“ der Fall ist.

Prof. C. Radnitzky hat so eben die Büste des verdienten Orientalisten Freiherrn v. Hammer-Purgstall für den Bronzeguß modellirt. Sie ist von frappanter Aehnlichkeit.

So eben erfahre ich eine, die hiesige Akademie wie die Künstler gleich angenehm berührende Angelegenheit. Der Kaiser hat durch den Minister Grafen Leo Thun der hiesigen Akademie den Auftrag gegeben zur Anfertigung eines prachtvoll auszustattenden Missales, welches der Kaiser dem Pabste nach Abschluß des Konkordates zum Geschenk zu machen beabsichtigt. Es ist dieser Auftrag die schönste Anerkennung, welche die hiesige Akademie für die Ueberreichung des Gebetbuches, dessen im D. Kunstblatte ausführlich gedacht wurde, erhalten konnte. Die Leitung des Unternehmens liegt in den bewährten Händen des Direktors C. Ruben.

* **Halle.** Der hiesige Banquier Lehmann besitzt ein reizendes Grundstück an den Ufern der Saale, worauf das Gartenhaus steht, in welchem der Dichter Eberhard seine bekannte Idylle: „Hannchen und die Küchlein“ schrieb. Dieses Häuschen ist dem jetzigen Eigenthümer zu klein geworden; er hat es umbauen lassen und gewann dadurch einen Gartensaal, welcher für malerische Ausschmückung besonders geeignet schien. Diese Aufgabe hat Hermann Schulz aus Berlin in Wachsfarben ausgeführt. Einfach und passend hat er die vier Jahreszeiten zum Vorwurf genommen und sehr anmuthige und beziehungsreiche Scenen aus den verschiedenen Lebensaltern des Jahres und der Menschen zur Darstellung gebracht.

Stuttgart. Wie die A. Z. meldet, ist nun auch in Würtemberg die Stelle eines Conservators der Kunstdenkmale des Königreichs geschaffen und von den Ständen genehmigt worden. Es handle sich jetzt nur um den Mann und man glaube, daß Heideloff, der ein geborner Stuttgarter sei, die Berufung erhalten werde.

Das Preisrichteramt für die beste gemalte Skizze zu einer gemeinsamen Bundesfahne des schwäbischen Sängerbundes, wofür ein Preis von 8 Louisd'or ausgesetzt ist, haben die Herren Prof. C. Heideloff in Nürnberg, Baumeister Leins und Prof. Dr. Fr. Vischer allhier übernommen.

* **Hannover.** Der König von Hannover hat dem Hofmaler Dr. C. Fredrrich zu Hannover und dem Hofmaler Riepenhausen zu Rom den Guelphen-Orden verliehen.

° **London.** Das Königl. Institut der britischen Architekten hat dem preußischen Architekten Salzenberg, Verfasser des großen Prachtwerkes „die altchristlichen Baudenkmale Constantinopels“, Berlin, Ernst u. Korn, seine große silberne Medaille zuerkannt, und demselben damit sein hervorragendes Verdienst für die neue Aufklärung über die byzantinische Kunstliteratur ausgesprochen. Die Medaille trägt die Umschrift „To W. Salzenberg, for his work entitled early christian monuments of Constantinople from the fifth to the twelfth century 1855.“

Kunstvereine.

Der Lübecker Kunstverein.

Dem kürzlich erschienenen achten Berichte des Lübecker Kunstvereins entlehnen wir, unter Mitbenutzung des siebenten Berichts vom J. 18$^{51}/_{52}$, folgende Notizen über die Wirksamkeit dieses, im J. 1839 gegründeten, dem norddeutschen Gesammtvereine angehörigen Instituts.

Die Zahl der Aktien, allmählich von 347 bis auf 273 gesunken, hat sich seit 1850 stetig und in raschem Vorschreiten bis zu 447 gehoben, welche an der letzten Verloosung zu Ende vor. Jahres Theil nahmen; davon fallen 363 auf die Stadt Lübeck, während 77 auswärts gezeichnet sind. Von der Stiftung des Vereins oder doch aus den nächstfolgenden Jahren datiren noch 188. An Beiträgen à 3 Thlr. preuß. Cour. jährlich gingen in den J. 18$^{51}/_{52}$ 1911 Thlr., in den J. 18$^{53}/_{54}$ 2472 Thlr. ein. Dagegen erlitt der Ertrag der Ausstellungen eine nicht unerhebliche Minderung, nämlich von 755$\frac{1}{2}$ auf 513 Thlr., was jedoch nur darin seinen Grund hat, daß schon im J. 1852 der Beschluß gefaßt war und mit der letzten Ausstellung ins Leben trat, unentgeldlichen Besuch der Ausstellungen den Vereinsmitgliedern zu gewähren, sobald und so lange der Aktienstand mehr als 400 betrüge, während früher die Aktionaire in solchem Betracht gar keinen Vorzug, seit 1852 nur mit ihren nächsten Angehörigen eine Begünstigung beim Abonnement genossen hatten, welche für letztere übrigens auch jetzt noch besteht.

Ueber die Ausstellung des vorigen Sommers enthält der jetzige Bericht wegen Mangels an Raum nicht so ausführliche Mittheilungen, als in den J. 1850 und 1852 theils über die Länder und Kunstschulen, aus denen die aufgestellten Gemälde stammten, theils darüber gegeben waren, in welchem Zahlenverhältnisse die verschiedenen Gattungen der Malerei vertreten gewesen seien. Der Catalog bestätigt aber, was der Bericht besagt, daß auch diesmal wieder die zu Lübeck ausgestellten Gemälde allen Fächern sowohl, als den verschiedensten Stämmen deutscher und ausländischer Kunst angehörig waren; die Gesammtzahl der aufgestellten Kunstwerke, zum weit überwiegenden Theile Oelgemälde, hat sich über den Stand des J. 1852 noch um 44, nämlich von 599 auf 643 Nummern gehoben.

Für die Verloosung des Vereins wurden außer einer geringen Zahl von Kupferstichen und Lithographieen im verflossenen Jahre 25 Oelgemälde und eine Metallstatuette, zwei Jahr zuvor 20 Oelgemälde und ein Aquarell angekauft; die Privatankäufe beliefen sich diesmal neben einer Galvanoplastik auf 23, damals auf 14 Oelgemälde. Von den 82, an Werth und Größe wie dem Gegenstande nach sehr verschiedenen Oelgemälden, welche hiernach auf den beiden letzten Lübecker Ausstellungen erkauft wurden, fallen 26 auf das Ausland, zumeist (mit 14 und resp. 9 Nummern) auf Holland und Belgien; unter den 56 Werken deutscher Malerei gehören 21 nach Berlin, 14 der Düsseldorfer, 7 der Münchener Schule an, und fallen 7 in die zum norddeutschen Gesammtvereine verbundenen Städte; Lübeck's Name kommt in den Verzeichnissen beider Berichte nicht vor. Die Gesammtsumme der Privatankäufe belief sich im J. 1852 auf circa 836 Thlr., diesmal trotz bedeutend höherer Zahl, weil fast nur kleinere Gemälde ausgewählt wurden, doch nicht mehr als circa 1020 Thlr.; die von Vereinswegen zur Verloosung gemachten Ankäufe betrugen nach dem jüngsten Berichte nicht ganz 2146 Thlr., nach dem des J. 1852 fast 2040 Thlr. Seit Stiftung des Vereins sind von diesem und von Privaten zu Lübeck auf den bisherigen 8 Ausstellungen zusammen ungefähr 23,086 Thlr. preuß. Cour. auf den Ankauf von Kunstgegenständen, darunter circa 230 Oelgemälde, verwendet worden.

Aus den sonstigen Mittheilungen des letzten Berichts, so wie aus den Vereinsstatuten, welche im J. 1852 einer umfassenden Revision unterzogen wurden und im vorigen Jahre kleinere Modifikationen erfuhren, möge noch Folgendes herausgehoben werden.

Der Verbindung der deutschen Kunstvereine für historische Kunst hat sich der Vorstand des Lübecker Kunstvereins gleich auf die erste Anregung geneigt erwiesen und schon im Herbste vor. J. seinen Beitritt definitiv erklärt. Namentlich davon, daß die angekauften Gemälde die Sitze aller verbundenen Vereine durchwandern sollen und sonach meist außerhalb der großen Ausstellungen daselbst zur Anschauung kommen würden, hofft der Vorstand, zumal nach den Erfahrungen, welche er im J. 1853 bei der dortigen Ausstellung von C. F. Reichert's „Galilei vor dem Inquisitionsgerichte“ zu machen Gelegenheit hatte, einen günstigen Einfluß auf Erhaltung und Steigerung des Interesses und Sinnes für Kunst. Im Hinblick auf einen für Lübeck etwa günstigen Ausfall der demnächstigen Verloosung jener Ankäufe ist denn auch, da letztere für den Privatbesitz und sonach für die Vereins-Verloosungen meist nicht geeignet sein dürften, die Gründung einer städtischen Galerie allorten wenigstens schon ins Auge gefaßt und angeregt, wie aus den Statuten und einzelnen Aeußerungen des neuesten Berichts erhellt; möge dieser Gedanke nur unverrückt festgehalten und thatkräftig von dortigen Kunstfreunden verfolgt werden, so wie allseitigster Unterstützung sich zu erfreuen haben. Aehnliche Wünsche und Hoffnungen knüpfen sich an die Mittheilung, daß der Vorstand, nachdem er im J. 1853 aus den in dortigen Privathänden befindlichen neueren Gemälden, insbesondere aus solchen, welche auf früheren dortigen Vereinsausstellungen angekauft waren, eine s. g. Zwischenausstellung mit allgemein befriedigendem Erfolge veranstaltet hat, in den nächsten Jahren den Versuch machen wolle, zu einer öffentlichen Ausstellung, so weit thunlich, alles zu vereinigen, was aus älterer Zeit sich an Gemälden und anderen Kunstproduktten von artistischem oder doch historischem Werthe im vereinzelten Besitze dortiger Privaten befinde. Hoffentlich bringt schon der nächste Bericht sichere Kunde von nahe bevorstehender Realisirung dieses Planes; der Wunsch des Vorstandes, daß eine solche Ausstellung manchen Freund und Kenner deutscher Kunst dem ehrwürdigen Haupt des alten Hansabundes zuführen möchte, wird der Erfüllung schwerlich entbehren.

Die Eröffnung der Ausstellung in **Gotha** wird am 7. Juli stattfinden, woran wir alle eingeladenen Künstler nochmals mit dem Bemerken erinnern, daß allein 600 Thlr. zum Ankauf eines Bildes für die Friedensteinsche Sammlung zur Verwendung stehen.

Briefwechsel.

Hr. A. K. in Wertheim: Wir erwarten mit Spannung die in Aussicht gestellte Sendung und werden sodann gleich schreiben. Die betreffende Nummer wird erfolgen. — Hr. J. W. S. in Br.: Mit Dank empfangen.

(Dieser Nummer ist Nr. 12 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal, Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes bei dem vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 25. | Donnerstag, den 21. Juni. | 1855.

Ueber Akademie-Reformen.

Die Reform der Kunst-Akademien ist in Berlin wie in Wien und in den österreichischen Kronländern eine Frage der Tagesordnung. Auch in Spanien ward dieselbe angeregt durch D. José Galofre, dessen Aufsatz „über die Wiedergeburt der schönen Künste in Spanien" die ersten diesjährigen Nummern des D. Kunstblattes gebracht haben. Herr Galofre, welcher sich sehr entschieden gegen die künstlerische Ausbildung auf den spanischen Akademien nach ihrer gegenwärtigen Organisation und für die Dringlichkeit einer Reform derselben ausspricht, hat sich dieserhalb mit dem nachfolgenden Memoire an die Cortesversammlung gewandt. Er hat einen Gegner und Vertheidiger der jetzigen spanischen akademischen Kunstbildung in der Person des D. Federico de Madrazo gefunden, des ausgezeichnetsten der jetzt lebenden spanischen Portraitisten, zweiten besoldeten Hofmalers J. M. der Königin, Professors der Akademie. Die Familie Madrazo ist eine einflußreiche Künstlerfamilie. Der Vater, D. José de Madrazo, ist erster, wohlbesoldeter Hofmaler J. M. der Königin, Hofmaler der Königin Marie Christine, Direktor des Königl. Museums und des Escurials, Direktor für freie Composition in der Akademie 2c. Der zweite Sohn D. Pedro ist Poet und Mitglied der Akademie, der vierte D. Juan seit zwei Jahren Architekt und Professor der Architektur.

Eine Kritik der Schrift und Gegenschriften glaube ich den Lesern überlassen zu können, welche das Gewicht der für beide Ansichten angeführten Gründe gegenseitig abwägen mögen. Mit beiden Künstlern bin ich persönlich befreundet; beide sind liebenswürdige, gebildete und geachtete Männer; und gerade deshalb hätte ich gewünscht, daß der Vertheidiger sich ausschließlich an der Sache gehalten, und die nicht dahin gehörenden, zu Bitterkeiten führenden Persönlichkeiten vermieden hätte.

Da ohnehin ein großer Theil der Leser des Deutschen Kunstblattes die Pariser Weltausstellung besuchen dürfte, so würden diese Gelegenheit haben, in der dortigen Galerie aus den von Spanien eingesandten Gemälden den jetzigen Standpunkt der Kunst und die Leistungen der Akademien in Spanien aus eigener Anschauung kennen zu lernen und sich daraus der einen oder der andern Ansicht der Streitenden mehr oder weniger anzuschließen. Von Madrazo finden sich dort 14 seiner vortrefflichen Portraits, von Galofre das schon früher erwähnte, im Auftrage der Königin gemalte große historische Bild und zwar auf Allerhöchsten Befehl; denn die zur Prüfung der nach Paris zu sendenden Gemälde niedergesetzte Commission hatte, anscheinend nicht unabhängig von feindseligen Einflüssen, das fragliche Bild mit großer Mißachtung behandelt und zurückgewiesen.

Madrid, im Mai 1855.

Der Wirkliche Geheime Ober-Regierungs-Rath,
General-Consul für Spanien und Portugal
Julius von Minutoli.

Das Memoire des Herrn Galofre lautet:

Meine Herren Abgeordneten!

Ein spanischer Maler, welcher sein Vaterland liebt und nicht ohne tiefe Bewegung den Verfall der Kunst, die Spanien zu seiner Zeit vor vielen Ländern Europa's auszeichnete, beobachtet, wendet sich an die Abgeordneten-Versammlung mit der Bitte, einem Gegenstande ihre Aufmerksamkeit zu widmen, welcher mehr wie viele Andere die Nationen läutert und bildet. Im Namen der schönen Künste und ihrer Bestimmung erhebt er seine Stimme, in der Erwartung, daß man seine Worte nicht mit Unwillen oder Gleichgültigkeit aufnehmen wird.

Wenn man mich fragt, welches Land in Europa im 16. Jahrhundert nach Italien das Größte in den schönen Künsten geleistet hat? so antworte ich: Spanien. Die Niederlande, Deutschland und Frankreich haben Großes gefördert, aber sie kommen uns nicht gleich, weder in der Zahl der Werke, die sie geliefert, noch in dem Genius, der sie begeisterte.

Es ist bekannt, daß die drei edeln Künste in Spanien fast immer um ein Jahrhundert sich verspäteten. Die eine gewann durch Akklimatisirung; die zweite verdankte ihre Erhabenheit der religiösen Stimmung, und die dritte gedieh, wenn auch wenig produktiv. Unsere Architektur leistete im Spitzbogenstyl und im arabischen Geschmack Ausgezeichnetes. Die Kathedrale von Sevilla hat in Europa

nur in dem Mailänder Dome einen Nebenbuhler. Die Kirchen von Leon, Burgos, Barcelona und San Juan de los Reyes in Toledo, und die noch lange nicht genügend gewürdigte Alhambra von Granada beweisen zur Genüge, wieviel die Baukunst unter der religiösen Begeisterung und dem Einfluß der herrlichen Natur gewann.

Die Malerei erhob sich nicht zum großartigen Style der römischen Schule, aber durch den Pinsel Roelas' und Murillos schuf sie so erhabene und charakteristische Werke, daß sie eine nationale, religiöse Schule bildete. Die Bildhauerei trat weniger in den Vordergrund, wiewohl wir im Spitzbogen- und Renaissancestyl, in Altären und Marmorskulpturen, wie in den Kathedralen von Sevilla, Toledo, Zaragoza ꝛc. treffliche Meisterwerke besitzen.

Die Künste in Spanien entwickelten sich während der christlichen und arabischen Civilisation mit Schnelligkeit. Unter ihren Beschützern finden wir zunächst den Clerus; einige arabische Könige und unter den katholischen Fürsten Carl V., Philipp II. und IV., und auch der Adel blieb damals nicht zurück, sein Vermögen zur Beförderung künstlerischer Bestrebungen zu verwenden. Unter solchen Auspicien mußte die Kunst auf iberischem Boden gedeihen, und trotz der außerordentlichen Menge von Gemälden, die man in neuerer Zeit aus Spanien fortgeschafft hat, ist das Land an solchen noch so reich, wie irgend ein anderes in Europa. Das herrliche Madrider Museum, wenngleich die fremden Schulen darin noch nicht historisch geordnet und in der Landesschule viele Meister nicht vertreten sind, besitzt viele Werke spanischer Maler, welche namentlich im historischen und religiösen Style mit den großen italienischen Meistern auf würdige Weise wetteifern.

So schritten die Künste in ihrer Entwickelung bis zum 17. Jahrhundert vorwärts. Von da ab genügten in Italien nicht mehr die Wunderwerke von Florenz, Rom und Venedig, die drei großen Schulen der Schulen; nicht mehr die Meisterwerke von Hunderten von trefflichen Malern, Bildhauern und Baumeistern, sondern zum Nachtheil und zum Unglück für die Kunst begann die verhängnißvolle Zeit der Akademien.

Man glaubte, daß es zunächst darauf ankomme, Regeln festzusetzen, Vorschriften zu geben und Wege anzubahnen, damit alle Künstler, auch solche, denen die Natur keine besonderen Anlagen verliehen hatte, gleichmäßig ausgebildet würden. Dadurch lähmte man den kühnen Aufschwung der Einbildungskraft, und man vergaß das Sprüchwort: „Das Genie kann Regeln erfinden und aufstellen, aber mit Regeln läßt sich kein Genie heranbilden."

Die Akademien hatten in ihrem Gefolge ein großes Gepränge und zahllose Würden, Titel, Diplome und Uniformen, berechnet auf die Eitelkeit der Menschen. Tribunale wurden eingesetzt und Geschworene bestellt, um die Schöpfungen der Phantasie und Poesie nach Richtersprüchen abzumessen. Auf diese Weise glaubte man die Arbeiten der akademischen Schüler zu vervollkommnen; so stellte man das falsche Prinzip von dem alleinigen und ausschließlich Schönen auf; und so begann man den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Methoden und des Geschmackes, die bis dahin, so lange die Welt bestanden, in allen Ländern die Künstler in ihrer freien Ausbildung entwickelt hatten, einzuzwängen. Jene Akademien wirkten außerdem auf Antrieb persönlicher Vortheile, da es sich dabei wesentlich um Besoldungen und Aemter handelte. Aus Künstlern wurden Lehrer mit einer bestimmten Autorität und mit amtlichem Charakter und Geschäftsthätigkeit.

Diese nachtheilige Epidemie der Behandlung der Kunst verbreitete sich über ganz Europa. Auch Spanien ward davon berührt. Murillo hatte in Sevilla eine Art von Akademie gebildet, indem er einige Schüler und Freunde nach freiwilligem Uebereinkommen um sich vereinigte, um auf gemeinschaftliche Kosten Abends Studien nach dem Leben zu machen. Allein er löste dieselbe wieder auf, da es ihm unangenehm war, dabei den Vorsteher abgeben zu sollen. Von da ab, namentlich durch den Einfluß des Marquis von Villamaarique, nahmen die akademischen Lehrmethoden in demselben Maaße zu, als die Leistungen sich verringerten; und der Sevillanische Geschmack verschlechterte sich in unglaublich kurzer Zeit.

Später ward die Akademie von San Fernando eröffnet, mit der vollen Ausdehnung, wie sie ihr Gründer beabsichtigt hatte, und nach ihr in den Provinzen ähnliche Institute unter dem Namen von Akademien und Schulen der schönen Künste. Man nöthigte die Architekten, den Titel von Akademikern zu kaufen, und entwarf zahllose Reglements für Maler und Bildhauer. Jemehr sich jene verhängnißvollen Grundsätze verbreiteten, desto mehr verfiel die Kunst, desto mehr entwickelte sich der schlechte Geschmack. So klatschte man den Churrigueras und Bayeus Beifall zu. Die Klöster, welche von Hause aus zur Entwickelung der Kunst in Spanien beigetragen hatten, beschützten sie allerdings auch noch fernerhin, aber sie führten sie durch den verkehrten Geschmack immer weiter auf Abwege.

So kam das 19. Jahrhundert heran. Napoleon erschütterte die Welt; den Schlachten folgten Kunst und Wissenschaft. Da, wo die französischen Adler die größten Verwüstungen angerichtet, in Deutschland, begannen die Künste mit Frische und Kraft sich zuerst zu erheben; ähnlich wie unter Alfons V., dem Großen, als er Neapel und Sicilien 1443 eroberte, alle Zweige des menschlichen Wissens zum großen Ruhme von ganz Italien, durch seinen mächtigen Einfluß sich von Neuem entwickelten.

Zwei große Geister, der Eine in religiösen, der Andere in historischen Meisterwerken, Overbeck und Cornelius, durch Andere unterstützt, stellten sich an die Spitze der künstlerischen Bewegung in Deutschland, durchdrungen von dem Gedanken, daß zur Wiedergeburt der Kunst in ihrem Vaterlande, ähnlich wie in Italien im 15. Jahrhundert, es nothwendig sei, sich von dem akademischen Joch loszumachen. Sie sprachen das Prinzip der Freiheit und des Schutzes aus: Freiheit im Unterricht, Schutz für die Werke. Sie schauten zurück bis zu den ursprünglichen Schulen für die Kunst, um den Weg zu entdecken, auf welchem Rafael, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto und andere unsterbliche Meister gewandelt haben.

Frankreich, immer groß in seinen Unternehmungen, hatte einen mehr heroischen Weg eingeschlagen, oder vielmehr einen mehr traditionellen. Seine Blicke stiegen zum klassischen Griechenthum hinauf, zu den letzten Erinnerungen an das Heidenthum; als ob man die Eroberungen des Kaisers an diejenigen Caesars und Alexanders anreihen müsse.

Diese verschiedenen Richtungen, und die Begeisterung, mit welcher beide Nationen in ihren Grundideen wetteiferten, die Deutschen für das christlich Religiöse, die Franzosen in ihrem Geschmack für das heidnisch Antike, hemmten den Fortschritt der Künste. Das akademisch-statuarische System, eben so nachtheilig, wie der Geschmack Churrigneras, blieb, so lange Napoleon regierte, in Europa vorherrschend. Nach Beendigung des Krieges begann unter dem großen Beschützer der Künste, König Ludwig von Bayern, unter seinen besonderen Auspicien eine wahre Kunstrevolution. In München erstanden Tempel im Spitzbogenstyl, griechische Theater, Paläste aus der Zeit des 15. Jahrhunderts, Museen, Bibliotheken, treffliche Werke der Baukunst, angefüllt mit schönen Gemälden und Statuen. In einem Zeitraum von 20 Jahren ward aus München ein zweites Florenz oder modernes Athen. Der Geschmack und Kunstsinn Friedrich Wilhelms IV. von Preußen ließ ihn schon als Kronprinz als ein Mäcenas der bildenden Künste erscheinen, und Malerei, Bildhauer- und Baukunst entwickelten sich in Preußen in raschem Schritte.

Auch Frankreich hat unter Louis Philipp, Dank sei es einer allgemeinen Toleranz und der Freiheit des Unterrichts, sich aus jenen engeren Kreisen herausgearbeitet, Tüchtiges geschaffen und nament-

lich große Fortschritte im Kupferstich und Steindruck gemacht. Kurz, die Akademien in ganz Europa jenseits der Pyrenäen verschwanden thatsächlich. Frankreich, Belgien und Deutschland wetteiferten, und von Berlin bis Paris, vom Rhein bis zur Donau waren ihre Kunstgenossen thätig an der Wiedergeburt der edeln Künste. Italien, mit politischen Bewegungen beschäftigt, wartete zu. Und Spanien? Was that Spanien bei dieser Lage der Dinge? Welchen Impuls gab es nach Beendigung des Bürgerkrieges den schönen Künsten? Das erste Element ihrer Beförderung, der Clerus — war verschwunden; der königliche Schutz, wiewohl noch vorhanden — reichte nicht aus; der alte Adel — entmuthigt; der neue — wenig kunstsinnig! Kurz, es hieß: „Die Regierung allein ist berufen und im Stande, die Kunst zu fördern und zu schützen." Die Regierung konnte allerdings kräftig eingreifen. Sie hatte auch den aufrichtigen Willen dazu und that es auf ihre Weise, wie sie glaubte mit den richtigen, jedenfalls mit reichen Mitteln. Dies Lob muß ihr in vollem Maaße werden. Aber wie handelte sie? Sie bemächtigte sich des Unterrichts, welchen die Akademien monopolisirt hatten; sie unterdrückte die geringe Freiheit, die hierin noch geblieben war; sie unterwarf Alles einem einzigen Reglement; sie nahm den Schulen von Sevilla, Granada und Valencia ihre Eigenthümlichkeit. Sie vereinigte alle Statuten in einem Schmelztiegel; sie benahm dem selbständigen Leben alle Hoffnung; fesselte den Genius der Kunst, die sie immerhin frei nannte; vermehrte die Lehrstühle, ernannte Professoren und schuf besoldete Räthe, Sekretaire und Bibliothekare. Das wäre, wenn man das Rechte zu treffen gewußt hätte, des Lobes würdig gewesen. Allein, während man im Gesammt-Europa dahin wirkte, sich von den Akademien zu trennen, oder vielmehr solche, weniger für die rein künstlerische höhere Ausbildung, als für eine höhere technische Entwickelung der Gewerbe-Industrie zu reserviren — so vermehrte man in Spanien die Zahl der Akademien, vereinigte nach demselben Reglement den Unterricht der Künstler und Handwerker, ohne an die Folgen und nachtheiligen Wirkungen zu denken. Auf diese Weise haben wir nicht einmal in unseren Akademien Dasjenige gewonnen, was wir vor allem Andern bedürfen. Wir haben weder Lithographen noch Zeichner der Perspektive und Aufrisse. Sie kommen aus Frankreich, werden mit ungeheuren Summen bezahlt, und Millionen fremder und kaum mittelmäßiger Kupferstiche und Steindrücke werden vom Auslande eingeführt. Das geht so bis zu den Zollstätten fort; denn während der Eingang von Kunsterzeugnissen der Gegenwart in den Nachbarländern frei ist, bestimmt der spanische Zolltarif Art. 468, 1066, daß selbst von Spaniern im Auslande angefertigte Gemälde und Bildhauerarbeiten 6 und resp. 8 Prozent des Werthes Eingangssteuer zahlen.

Und was verdankt man in der höheren Aufgabe der schönen Künste, in den Werken neuer Schöpfungen den Akademien? Betrachte man die Compositionen der renommirtesten Schüler der spanischen Akademien. Vergleiche man die Arbeiten Derer, welche vor Organisirung der Akademien gemalt, mit solchen, die in den letzteren ihre Ausbildung erhalten haben! Vergleichen wir dieselben in Italien, Deutschland, Holland, Belgien, Frankreich und Spanien, und man wird den gewaltigen Unterschied auf den ersten Blick erkennen. Dasselbe gilt von der Malerei, wie von der Bildhauerkunst und Architektur. Giebt es einen schöneren und originelleren Tempel, als die Kathedrale in Sevilla; einen herrlicheren, als den von Leon; einen poetischeren Alcazar, ein prächtigeres Rathhaus, als in Sevilla? (welches letztere unlängst ein Architekt niederreißen lassen wollte, um ein anderes nach seiner Idee an dessen Stelle zu setzen); giebt es noch anderswo einen zauberischeren Palast, als die Alhambra von Granada? Diese Werke studiren, copiren, beschreiben alle fremden Künstler, welche nach Spanien kommen, während unsere Akademisten sich um dieselben nicht bekümmern, und ihren Styl nicht zu ihren Vorbildern und Ausführungen benutzen.

Kommt es darauf an, ein jugendliches Talent besonders zu fördern, so wird ein solches als Pensionair der Malerei, Bildhauer- oder Baukunst nach Rom auf die Akademie gesandt, wo doch kein Fremder die römischen Akademien von San Lucas und das Pantheon besucht, weil sie an gleichen Fehlern wie die in Spanien leiden. So wie ich gehört, befinden sich dort gegenwärtig die Schüler mit ihren Lehrern in einem ernsten Conflikte, weil sie sich nicht den zu pedantischen Reglements gutwillig fügen wollen. Mindestens sollte man Kupferstecher zur Ausbildung nach Paris senden, denn die italienischen Akademien vermögen eben so wenig in dieser Kunst zu leisten, als die spanischen. Das ist nun der heutige Standpunkt der Kunst in Spanien, wie er aus den Akademien hervorgegangen ist.

Kurze Zeit nach meiner Rückkehr nach Spanien habe ich den Escurial und Toledo besucht und bin durch Andalusien gereist. Die maurische Kathedrale Cordovas, Granada, Sevilla mit seinen Monumenten und Meisterwerken, die man selbst studirt haben muß, um sie als unvergleichlich verstehen und würdigen zu lernen, Alles, was ich dort bewunderte an Bauwerken, Gemälden und Skulpturarbeiten, Alles gehörte einer Zeit an, wo noch keine Akademien bestanden. Es sind Schöpfungen des freien Unterrichts, der freien Phantasie, der individuellen Begeisterung, der unbeschränkten Wahl.

Wenn ich mithin behaupte, daß faktisch die spanischen Akademien und die Vermehrung derselben zur kräftigen Entwickelung der Kunst nicht führen, so bleibt mir nur noch übrig, meine Meinung darüber auszusprechen, welche Mittel zu diesem Zweck mit glücklicherem Erfolge anzuwenden sein würden. Sie scheinen mir einfacher Natur zu sein.

Man verwende die Summen, welche die Regierung gegenwärtig mit so großer Liberalität für den akademischen Unterricht hergiebt, um öffentliche Ausstellungen in Madrid und den Provinzen zu veranstalten, Kunstwerke zu bestellen, die besten auszuwählen, anzukaufen und zu einer Galerie der Zeitgenossen zu vereinigen, und die Wohlhabenden aufzufordern, diesem Beispiele zu folgen.

Die Ausstellungen tragen wesentlich zur Förderung des Talentes bei. Man überlasse den Unterricht nach Gyps und nach dem Leben dem freien Privatstudium; man unterstütze die Meister, welche in ihrem Atelier eine beschränkte Zahl von Schülern von Lust und Talent um sich vereinigen, wie das zu allen Zeiten der Fall gewesen. Man gestatte der Baukunst eine gleiche Unabhängigkeit, wie dies in England und andern Ländern geschieht; man betrachte und benutze die Akademien zur höheren technischen Ausbildung der Gewerbe-Industrie, und vergesse endlich nicht, die bejahrten akademischen Lehrer, welche ohne Mittel hülflos bleiben würden, angemessen zu belohnen und durch Pensionen zu entschädigen.

Auf diese Weise würden die edeln Künste frei bleiben von den reglementarischen Fesseln bezüglich des Unterrichts, und wir würden in den gebildeten Kreisen die Schöpfungen der sich entwickelnden Talente, in dem gleichen Verhältnisse in dem sich ausbildenden guten Geschmack, anerkennen und unterstützen sehen. Das kann nur die Aufgabe der Regierung sein. So, und nur so, würde sich unsere Schule schnell und glücklich entwickeln, und wir würden ohne Zweifel aus der glücklichen Natur unseres heimischen Bodens zu seiner Zeit die Tage der Berreguete, Herrera, Juanes, Roélas, Velasquez und Murillo wiederkommen sehen.

Ich habe mich dem Congreß gegenüber mit derjenigen Offenheit und Ueberzeugung ausgesprochen, zu welcher ich nach ernstem und längerem Studium gelangt bin. Es liegt in der Machtvollkommenheit des Congresses, das Rechte — was ich im Interesse der Sache wünsche — zu wählen, und auf eine neue Kunstentwicke-

lung, wie sie unserm Vaterlande zur Ehre gereichen würde, hinzuwirken. Für mich selbst erbitte ich nichts. Das Wohl der schönen Künste unterbreite ich Ihrer Prüfung und Berücksichtigung; es liegt in Ihrer Hand.

Madrid, den 3. Januar 1855. José Galofre.

Nota. Ich bemerke noch, daß die belgische Regierung Schritte gethan hatte, um die spanischen Künstler zu vermögen, ihre Werke zur großen Kunstausstellung in Brüssel einzusenden. Allein alle Aufforderungen der Minister des Auswärtigen und des öffentlichen Unterrichtes an die Akademie und Künstler — blieben erfolglos; ein trauriges Zeugniß für die Resultate der akademischen Bildung. Die Illustration française sagte in ihrer Recension der Brüsseler Ausstellung mit Bezug hierauf: „L'Espagne n'existe plus."

Die Entgegnung des Hrn. Madrazo werden wir in der nächsten Nummer bringen.

Das Preisprojekt für die Votivkirche in Wien.

Die Frage, wessen Projekt unter den eingegangenen Concursarbeiten für die Votivkirche in Wien den Preis erhalten wird, ist nun entschieden. Der Erzherzog Ferdinand Max hat mit voller Zustimmung seines Oheims, des Königs Ludwig von Baiern, den Preis von 1000 Stück Dukaten zuerkannt dem Projekte des Architekten Heinrich Ferstel in Wien.

Außerdem sind noch acht Projekte als besonders anerkennungswürdig bezeichnet worden, und zwar in folgender Ordnung:

1. Das Projekt des Architekten Vinz. Staatz in Köln.
2. „ „ „ „ Friedr. Schmidt in Köln.
3. „ „ „ „ Ungewitter in Kassel.
4. „ „ „ „ Wilh. Doderer in Klosterbruk bei Znaim in Mähren.
5. „ „ „ „ Jakob Schmidt-Friedrich in Bamberg.
6. „ „ „ Ferdinand Kierschner in Wien.
7. „ „ „ Alexander Langer in Breslau.
8. „ „ „ Karl Rösner in Wien.

Jeder dieser Architekten erhält die im Concursprogramme bezeichnete Entschädigung von 1000 fl. C. M. (in Silber).

Die Projekte der genannten neun Architekten werden öffentlich ausgestellt werden.

Alle anderen Architekten, welche noch Projekte eingeschickt haben, sind aufgefordert, ihre Projekte zurückzunehmen.

Das Resultat des Concurses ist ein sehr erfreuliches, und für die Künstler, welche sich dabei betheiligt haben, sehr ehrenvolles.

Es ist dies nun das zweite Mal, daß ein Concurs in Oesterreich einem jüngeren Talente die Palme zuerkannt hat. Das erste Mal war dies bei dem Concurse für die Alt-Lerchenfelderkirche der Fall, wo der Preis dem jungen Schweizer Architekten Müller zufiel. Heinr. Ferstel mag in demselben Alter stehen, wie Müller, und das 26ste od. 27ste Jahr nicht bedeutend überschritten haben. Er ist Zögling der hiesigen Akademie der bildenden Künste, und hat sich schon während seiner akademischen Laufbahn durch sein hervorragendes Talent ausgezeichnet. Nach Beendigung seiner akademischen Studien im J. 1848 trat er in Verbindung mit seinem Oheim, dem fürstl. Kinsky'schen Architekten Stache, wurde von diesem mit Ausführung mehrerer kleineren Bauprojekte in Böhmen betraut, und arbeitete mit ihm in Gemeinschaft ein Concursprojekt für die Breitenfelderkirche und den Votivaltar in der Stephanskirche. Gegenwärtig befindet sich der Künstler auf Staatsunkosten in Rom.

Für Oesterreich hat ein jeder Concurs bis jetzt große Früchte getragen. Er bringt Architekten und Architektur zu Ehren in einem Lande, wo bis in die jüngste Vergangenheit, und theilweise noch gegenwärtig, die Beamtenhierarchie auf der einen Seite und die Maurer- und Baumeister auf der anderen dem Emporkommen von Talenten auf dem eigentlichen Gebiete der Architektur Hindernisse aller Art in den Weg gelegt hatten, und, was noch schlimmer war und noch ist, dazu gewissermaßen berechtigt waren. Er bringt das wirkliche Talent zu Ehren in einer Zeit, wo oft die politische und religiöse Parteistellung auf dem Gebiet der Kunst schwerer in die Wagschaale fällt, als die wirklich künstlerische Begabung. Wie Wenige kannten und würdigten das Talent H. Ferstel's, wer hat bis jetzt den Lehrer der Architektur in der Militairschule in Klosterbruck Hrn. Doderer, wer den Architekten und k. k. Ingenieur Kierschner gekannt? In wessen Hände wäre die Alt-Lerchenfelderkirche gekommen, wenn sie ein Concurs nicht in die bewährten Hände Müller's gelegt hätte? In Oesterreich hat es sich schlagend herausgestellt, daß es nur zwei Wege giebt, die Kunst in der Architektur zu Ehren zu bringen, den der Berufung von wirklich anerkannten Künstlern, wie es beim Arsenale der Fall war, oder den des Concurses. Letzterer hat den Vorzug, daß er jüngeren Talenten Gelegenheit giebt, sich zu zeigen, der Jugend, in deren Händen der Fortschritt und die Zukunft ruht.

Das Ferstel'sche Preisprojekt zeigt eine dreischiffige Kirche mit drei gleich hohen Schiffen, einem Querschiffe, einer Kuppel über der Vierung und einem eigenthümlich angeordneten, mit einem Oratorium in Verbindung gebrachten Chorumgang. Die Façade zeigt zwei mächtige Thürme mit drei Portalen, zwei kleineren und einem größeren. Das ganze Projekt giebt Zeugniß, daß der Architekt nicht bloß die deutsche, sondern auch die französische Gothik studirt hat.

Die Ausführung des Baues wird nach Vollendung der Vorarbeiten und definitiver Lösung der Frage wegen des Bauplatzes sogleich in Angriff genommen werden. Zu diesem Zwecke dürfte Architekt Ferstel noch mit einem anderen Architekten in Verbindung treten, um nach allen Seiten hin das Projekt mit möglichster Vollendung auszuführen.

Daß dieser Concurs auch für die deutsche Kunst außerhalb Oesterreich sehr ehrenvoll war, zeigt ein Blick auf die Namen. Unter den acht Projekten, die nächst dem Preisprojekte ausgezeichnet wurden, finden sich fünf Künstler aus anderen deutschen Staaten, an ihrer Spitze die beiden Kölner Staatz und Schmidt (Schmidt's Projekt hat besonders viele Schönheiten), ein Kasseler, ein Bamberger und ein Breslauer. Nach solchen Leistungen kann jeder Deutsche mit Stolz auf den Reichthum von Talenten weisen, die sich überall kundthun, so oft die leider so selten gebotene Gelegenheit hervortritt.

Eine Ausstellung von photographischen und heliographischen Gegenständen zu Amsterdam.

Der hiesige, unter dem Schutze des Prinzen Friedrich der Niederlande stehende Verein für Volksfleiß hielt im Jahre 1853, wie ich Ihnen auch damals berichtete, eine Ausstellung von Baumaterialien. Der glückliche Erfolg derselben veranlaßte die Direktion des Vereins, in diesem Jahre eine Ausstellung von photographischen Gegenständen zu eröffnen und die Künstlergesellschaft Arti et Amicitiae bot zu diesem Behufe ihre geräumigen Säle an. Auch von Seiten der hohen Regierung erlangte der Verein in seinem Vornehmen eine gewünschte Unterstützung, indem eine zeitliche Freigebung der Eingangssteuer bewilligt wurde. Man beabsichtigt natürlich damit, die-

sen Industriezweig, denn als solcher blüht die Photographie längst überall im Auslande, in Holland zu heben, indem man Gelegenheit bringt, die Produkte des Auslandes zu sehen und zu vergleichen; denn man ist hier in dieser Hinsicht sehr zurückgeblieben.

Nach dem Programm sollte die Ausstellung umfassen:

a. Photographische Abbildungen auf Silber, Papier, Glas und anderen Stoffen.

b. Gravüren auf Stahl, Silber ꝛc., erlangt durch die Heliographie.

c. Apparate, chemische Stoffe und Präparate, bestimmt zur Verfertigung der genannten photographischen Abbildungen und Gravüren.

d. Alle Gegenstände, welche dienlich, um die Entdeckung, Geschichte und den gegenwärtigen Stand der Anwendung der chemischen Eigenschaften des Lichts zu einem artistischen und technischen Zwecke aufzuklären.

Zugleich wurden von dem Vereine 8 silberne und 24 bronzene Medaillen nebst Zeugnissen für Gegenstände der obigen Abtheilungen ausgesetzt, die sich durch Vollkommenheit, Zierlichkeit oder Neuheit auszeichnen würden.

Die Erwartungen des Vereins sind denn auch nicht getäuscht worden, indem Einsendungen aus Frankreich, England, Deutschland, Belgien und dem Inlande in ziemlich großer Anzahl erfolgten. Die Zahl der Einsender beträgt 62; davon gehören 27 Frankreich, meist Paris, 5 England, 6 Deutschland und die übrigen Holland und Belgien an.

Man könnte fast versucht werden, die ausgestellten Bilder, wie man es bei Gemäldeausstellungen gewohnt ist, nach den verschiedenen Fächern zu besprechen, indem in der That fast alle Fächer wie bei der Malerei vertreten sind, — Portraits, und darunter historisch merkwürdige, wie Hieronymus und Louis Napoleon ꝛc., Genrebilder, Landschaften, selbst kleine Marinebilder fehlen nicht, Architekturen, Thierbilder, Stillleben ꝛc., — dann die Nachbildungen nach Kunstwerken: Gebäuden, Kupferstichen, Skulpturen, Handzeichnungen, Geräthen, mikroskopische und geographische Darstellungen folgen lassen und mit den Heliographien schließen. Aber nur wenige Photographen scheinen sich auf irgend ein spezielles Fach zu beschränken und die meisten sind universell wie die Natur, deren Handlanger sie sind; es scheint daher angemessener, bei der kurzen Besprechung dem Programm zu folgen.

a. Was die Trefflichkeit und Mannigfaltigkeit der photographischen Abbildungen auf den verschiedenen Stoffen angeht, so muß man nach gegenwärtiger Ausstellung unbedingt den Franzosen den Preis zuerkennen. Und zunächst ist es Disderi in Paris, der durch ein lebensgroßes Portrait — das einzige dieser Art, welches die Ausstellung bietet — die Aufmerksamkeit fesselt; es ist ein sogenanntes positives Bild auf Collodium, d. h. eine ursprüngliche Photographie, wodurch, vermöge einer eigenthümlichen Behandlungsweise, die negative in eine positive Photographie übertragen ist. Das Bild, ein männliches Portrait mit einer Hand von würdevoller Haltung, macht in seinem dunkeln, weichen Ton einen eigenthümlichen, geheimnißvollen Eindruck wie eine Geistererscheinung. Solche Lichtbilder von hervorragenden Persönlichkeiten müßten vermöge des nur ihnen eigenthümlichen Rapports, womit sie zur Natur gestanden, in Museen oder gar in Kapellen aufgestellt, einen Zauber ausüben, wie gemalte Bilder es nicht vermögten. Die Zukunft wird es nicht daran fehlen lassen! — Die übrigen Portraits Disderi's, so wie namentlich das des Exkönigs Jerome, ein positives Bild nach einem negativen auf Collodium, so wie seine kleineren Darstellungen, Genrebildchen und Landschaften zeugen von einem feinen, malerischen Sinne. — Baldus in Paris scheint sich vorzüglich mit Abbildungen von Architekturen und Landschaften zu beschäftigen; die ausgestellten Bilder auf Papier nach negativen sind fast alle von bedeutender Dimension; manche derselben, wie die Arena zu Arles, der Mont d'or, ein Landschaftsbild, haben eine Breite von circa 4 Fuß und darüber. Alle sind durch Schärfe, Prägnanz, Kraft und Haltung bewunderungswürdig, wie namentlich die Kirche Notre Dame, le trou d'enfer, eine Landschaft mit einem See, der Pavillon d'horloge des Louvre u. s. f. — Fast gleich verdienstlich sind die Bilder von Ch. Negre zu Paris, wie „die Façade der Bibliothek des Louvre" von einer Schärfe, Kraft und Klarheit, die Staunen erregen.

Man sieht überhaupt sofort an den Bildern, ob wirkliche Künstler, die den Sinn für's Malerische ausgebildet, Urheber derselben sind. So dieses auch besonders an den Photographieen nach negativen Bildern auf Papier — trockenes und nasses Verfahren — von H. Lesec, Maler in Paris. Seine landschaftlichen Studien, besonders eine Gruppe alter Kastanienbäume, seine Bilder nach Gemälden von Roqueplan, Lepoittevin und seine eigenen nach einem Aquatintastich des Earlom nach van Huysum, seine Architekturen sind alle gleich bewunderungswürdig.

Moulin in Paris lieferte eine ganze Auswahl kleiner Genrebilder auf Papier oder Glas, die mitunter ganz artig ausgefallen sind; in einigen, wie „eine arme Spinnerin mit ihrem Töchterchen", „eine Dame, welche einer armen Familie ein Almosen reicht" ꝛc. ist sogar eine Art Sentiment, wiewohl sich dieses verhält wie der im Kostüm eines Helden gemalte Schauspieler zu dem Ideal. — Von großer Schönheit sind die photographischen Portraits von V. Plumier zu Paris nach negativen auf Collodium und ohne Retouche, unter andern das des Herrn Niepce de St. Victor, des Erfinders der heliographischen Stiche. Gleichfalls höchst anziehend sind die Blätter von A. Bilordeaux zu Paris, nach negativen auf Papier ciré, die längst durch den Kunsthandel bekannt sind: es sind die Photographieen nach Hautreliefs von Chartreuse, Justin ꝛc., die in ihrem glühenden, klaren Ton eine drastische Wirkung machen. Gleichfalls Bilder ohne Retouche nach negativen auf Collodium lieferte F. A. Renard zu Bourbonne aux Bains in großer Vollendung, darunter einige nach Kupferstichen von Wille; ferner Photographieen, mit Goldchlorid fixirt, auf Collodium nach negativen von A. Belloc in Paris. — Landschaftliche Darstellungen brachte in schöner Auswahl der Marquis de Beranger, so wie der Graf Aguado in Paris und B. Delessert: 6 Ablieferungen Kopien des Werkes von Marc Anton u. s. f.

Die deutschen Photographen stehen den Franzosen nur wenig nach. Vortrefflich erscheinen die Photographieen von Abbildungen auf Papier (trockenes und nasses Verfahren) nach der Natur ohne Retouche von F. A. Oppenheim in Dresden. Es sind interessante, historisch merkwürdige Gebäude aus Griechenland, Spanien (Alhambra), Deutschland u. s. f. — Der Baron A. v. Minutoli zu Liegnitz hatte 2 Bände „Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten" ꝛc., enthaltend 152 photogr. Tafeln, so wie das „Album für Künstler" eingesendet, in welchen beiden trefflichen Werken alle Gegenstände nach der Natur von negativen Bildern auf Collodium abgenommen. — Von Seiten der kaiserl. Staatsdruckerei in Wien waren eingesandt: photographische Kopien nach originalen Holzschnitten von verschiedenen Meistern, mikroskopische Photographieen mit einer Vergrößerung von 4000 bis 10,000 Mal, photographische Karten der Umgegend von Wien in verkleinertem und vergrößertem Maßstabe, durch Mittel eines durchfallenden Lichts mit negativen Bildern auf Collodium erlangt, so wie sonstige treffliche Photographieen von großer Kraft. — F. und O. Brockmann in Dresden sandten eine treffliche Auswahl Photographieen nach Gemälden, Aquarellen ꝛc. — H. Krone in Dresden Bilder auf Silber und Papier, auf Jod und Brom enthaltendem Collodium in verschiedenen Fächern und Portraits, ein Stillleben, landschaftliche Darstellungen,

Kopien nach Gemälden u. s. f. — Lutze und Witte in Berlin Portraits fürstlicher Personen und sonstiger Celebritäten ɔc.

Unter den Engländern zeichneten sich aus: A. Claudet in London, der besonders auch recht gut kolorirte Daguerreotypen gesandt hatte, Hennemann u. Comp. in London, so wie D. Johnson.

Von den belgischen Photographen waren die photogr. Portraits von Ch. D'Hoy zu Gent fast vor allen Portraits der Ausstellung bemerkenswerth durch Gluth, Kraft und einen Lichtzauber, der an die schönsten radirten Portraits Rembrandts erinnert.

Die holländischen Produkte stehen durchweg denen des Auslandes nach; jedoch zeichneten sich Wegener's in Amsterdam Portraits vortheilhaft aus, so wie auch die Daguerreotypen (auf Silber) von Mr. J. A. van Eyl zu Amsterdam, der auch eine interessante Probe, durch elektrisches Licht erlangt, ausgestellt hatte. Rensing in Deventer lieferte mikroskopische Vergrößerungen.

b. Heliographische Gravüren nach Holzschnitten lieferte Baldus in Paris; verschiedene photogr. Gravüren auf Stahl Hennemann u. Comp. in London. Ch. Negre hatte eine Anzahl heliographischer Gravüren, so wie eine Stahlplatte, worauf eine heliographische Gravüre (nach einer Radirung Rembrandt's), gesendet. Von Letzterer war durch die Direktion des Vereins in einer hiesigen Druckerei (A. Koning u. Brugman) ein Abdruck besorgt und ausgestellt. Von Mr. und Mad. Riffaut zu Paris waren gleichfalls 6 verschiedene heliographische Gravüren ausgestellt, darunter eine nach einer Bleistiftzeichnung der Rosa Bonheur ɔc.; von Blanquart-Evrard zu Ryssel Proben von photographischem Druck.

c. An Apparaten, chemischen Stoffen und Präparaten u. s. f. war eine große Auswahl aus Frankreich, Deutschland, dem Inlande ɔc. gesendet worden; über den Werth dieser Gegenstände wird Behufs der Preisertheilung durch eine Kommission, vom Verein für Volksfleiß zu ernennen, bestimmt werden. Stereoskope waren in großer Anzahl ausgestellt.

d. Auch diese letzte Kategorie betreffende Gegenstände, Schriften über Daguerreotypie, unter andern ein Exemplar des photographischen Journals von W. Horn in Prag ɔc., Proben der ersten Photographieen auf Papier, im Jahre 1834 durch Halgraff verfertigt (eingesendet von C. Pruter in Hamburg) ɔc fehlten nicht.

Amsterdam, im Mai. **W.**

Kunstliteratur.

Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, von Jacob Burckhardt. 1 Vol. 8. XV. und 1112 Seiten. Basel, Schweighauserſche Buchhandlung 1855.

Von **G. F. Waagen.**

Es gehört zu den erfreulichen Seiten unserer Zeit, daß die Ueberzeugung, wie ein eigentlicher und würdiger Genuß von Kunstwerken ohne einiges Verständniß derselben nicht stattfindet, ein solches Verständniß aber nur durch eine Bekanntschaft ihres historischen Zusammenhanges zu erlangen ist, sich unter den Gebildeten immer allgemeiner verbreitet. Einem solchen Bedürfniß für diejenigen, welche die Kunstschätze Italiens aus eigener Anschauung kennen lernen wollen, hat der als Kunstschriftsteller rühmlich bekannte Verfasser durch das obige Werk nun in einer sehr glücklichen Weise Genüge geleistet. Bei der Welt von Kunstwerken aller Art aus den verschiedensten Zeiten, welche dem Besucher Italiens entgegentritt, gehört in der That schon ein sehr ungewöhnlicher Grad von Kunstbildung dazu, bei dem Anblick eines jeden einzelnen Werks sich über die Zeit, den Ort der Entstehung, und vor Allem über den Styl und die Geschmacksrichtung, welcher es angehört, Rechenschaft abzulegen. In den gewöhnlichen Reisehandbüchern, deren Hauptabsicht dahin geht, die möglichst schnelle Orientirung zu gewähren, sind die Gegenstände mit Recht nach den Orten, wo sie sich befinden, angeordnet. Mehr als die Angabe des Orts und des Meisters ist aber billigerweise von solchen nicht zu verlangen, da sie durch Berücksichtigung jener obigen Beziehungen bei jedem einzelnen Werk zu weitschweifig werden und nothwendig in viele Wiederholungen verfallen müßten. Der Verf. hat daher die einzige, zur Erreichung seines Zweckes mögliche Anordnung getroffen, die einzelnen Gegenstände nach den drei Hauptmassen der Architektur, Skulptur und Malerei zu vertheilen, jede derselben nach ihrem kunsthistorischen Zusammenhange zu betrachten, und durch ein Register der Orte, wo sich jeder Gegenstand befindet, für das leichte Auffinden derselben Sorge zu tragen. Als Anhang der Architektur hat er einen besonderen Abschnitt der architektonischen Dekoration gewidmet, ein, meines Erachtens, sehr glücklicher Gedanke, indem man so im Zusammenhange erst recht der Wichtigkeit dieses Gegenstandes inne wird, dem gewöhnlich in der Geschichte der Architektur nicht die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt, jedenfalls aber die Wirkung der betreffenden Bemerkungen durch deren Zersplitterung sehr geschwächt wird. Da der Verf. den Standpunkt einnimmt, nur Werke der ausgebildeten Kunst zu besprechen, so hat er Denkmäler von vorwaltend antiquarischem Interesse, wie die hetrurischen und ägyptischen Alterthümer ausgeschlossen. Dasselbe gilt auch von solchen Arten von Werken der Kunst, welche schwer zugänglich, und nur von Wenigen näher beachtet werden, als Kupferstiche, Handzeichnungen, Gemmen, Münzen, Miniaturen. Letztere „weil deren häufige Besichtigung ihren Untergang beschleunigt." Wer, wie ich, öfter Zeuge gewesen, wie roh gelegentlich solche kostbaren Denkmäler — häufig die einzigen Zeugnisse für die Malerei ihrer Epoche — zur Befriedigung der gleichgültigsten Neugierde gehandhabt werden, kann in diesem Grunde nur die warme Kunstliebe des Verf. erkennen. Bevor ich zur kunsthistorischen und ästhetischen Würdigung des Buches komme, muß ich noch zwei ebenso treffliche als in unseren Tagen seltene Eigenschaften desselben hervorheben, nämlich die Wahrhaftigkeit und die Bescheidenheit des Verfassers. Vermöge der ersteren zählt er eine Anzahl von Orten auf, von denen er, weil er sie gar nicht oder nur flüchtig gesehen, aufrichtig bekennt, keine nähere Rechenschaft abgeben zu können, obwohl sich darunter so bedeutende, wie Turin, Mantua, Pavia, und Cremona befinden. Wie mancher hätte hier, um vollständig zu scheinen, die Nachrichten über diese Orte aus anderen Schriftstellern zusammengestoppelt. Bei solchen, von diesen Orten, welche ich genau kenne, werde ich die wichtigsten Denkmäler an den betreffenden Stellen nachtragen. Auch sonst giebt der Verf. da, wo er anderen Urtheilen gefolgt ist, dieses redlich an. Da nun derselbe, wie wir sehen werden, seiner Aufgabe, sowohl in Rücksicht der Kenntnisse, als des Urtheils durchaus gewachsen ist, der Inhalt nur selbst in der Kunst Erlebtes und Erschautes darbietet, so erreicht er dadurch den Eindruck des Zuverlässigen. Für die Bescheidenheit des Verf. brauche ich nur die Aeußerung anzuführen, daß sein Ziel gewesen, Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte, während doch nicht allein der bloße Liebhaber, sondern auch der Künstler und der Kunstforscher, sowohl in Betreff der Thatsachen, als der kritischen Würdigung aus diesem Buche lernen kann. Offenbar aber tritt sich der Verf. zu nahe, wenn er sagt, daß er den Styl Preis gäbe. Allerdings fehlt demselben eine gewisse Strenge und Gleichmäßigkeit der Form. Anspruchlosigkeit und Frische, Wärme des Gefühls, so wie manche ganz neue und sehr glückliche Ausdrücke gewähren indeß dafür einen reichlichen Ersatz. Was aber den Inhalt anlangt, so ist derselbe, ungeachtet jener, vom Verf. selbst angegebenen Lücken außerordentlich reich. Nur wer, wie

ich, aus eigner Erfahrung weiß, was es heißt in Italien Studien solcher Art zu machen, kann die Masse des hier Beobachteten und zur kritischen Würdigung Gebrachten gehörig schätzen, und da kann ich denn dem Verf. nur meine aufrichtige Bewunderung zollen.

Zunächst ist es zu loben, daß er sich nicht auf weitläuftige Beschreibungen der, als dem Leser gegenwärtigen, oder doch als bekannt vorausgesetzten Gegenstände einläßt, sondern das Wesentlichste in seine Charakteristik einflicht. An der Spitze der drei Hauptmassen stehen jedesmal die Werke der antiken Kunst, und da zeigen denn sowohl die allgemeinen Urtheile, als die Besprechung der einzelnen Denkmäler, wie der Verf. in den Geist derselben eingedrungen ist. So sagt er sehr glücklich gelegentlich des Tempels des Poseidon in Pästum von dem Peristyl der griechischen Tempel, daß derselbe, „abgesehen von seinen besonderen Zwecken, nichts ist, als ein idealer, lebendig gewordener Ausdruck der Mauer selbst, worin in wunderbarer Ausgleichung strebende Kräfte und getragene Lasten zu einem organischen Ganzen zusammenwirken." Von der in ähnlicher Weise durchgeführten Charakteristik der Hauptglieder des dorischen Tempels setze ich hier nur noch den Schluß her. „Der stumpfe Winkel des Giebels," heißt es, „ist das Schlußergebniß jener ganzen, idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wie viel von strebender Kraft am Ende noch übrig geblieben ist." Sehr fein sind die Bemerkungen des Verf. über das jonische und korinthische Capitäl. Bei aller Anerkennung der Großartigkeit der römischen Architektur wird richtig der Mangel an Sinn für das Construktive und das Vorwalten des Strebens nach möglichster Pracht der dekorativen Ausbildung hervorgehoben. Als ein besonders charakteristisches Element dieser Architektur macht der Verfasser das häufige Anbringen von Nischen im Inneren und Aeußeren der Gebäude geltend. Bei der Besprechung der einzelnen Gebäude der korinthischen Ordnung, welche mit einer besonders gelungenen des Pantheon anhebt, ist es vorzüglich dankenswerth, daß öfter genau angegeben wird, was sich der Beschauer zu den vorhandenen Theilen von zerstörten hinzu, von späteren Zusätzen hinwegzudenken hat, um sich das Bild des ursprünglichen Zustandes zu vergegenwärtigen. Besonders treffend sind die Andeutungen, auch in den rohsten und formlosesten Ruinen deren ursprüngliches Leben zu erkennen. Als Hauptmomente werden die reiche Verschiedenartigkeit der Wandflächen und die großen Kuppeln geltend gemacht. Nachdem der Verf. an den Tempeln das allmählige Sinken der Architektur mit Feinheit nachgewiesen, geht er die übrigen Gattungen der römischen Bauten durch, wobei er mit Vorliebe bei den Grabmälern verweilt und mit Recht die Capellenform als die angemessenste unter denselben hervorhebt. Bei den Wohnhäusern wird der schlagendste Gegensatz mit den modernen Gebäuden dieser Art darin nachgewiesen, daß bei letzteren vorwaltend auf die Wirkung nach Außen, durch hohe und prächtige Facaden, bei ersterer fast ausschließlich auf die prächtige und schöne Gestaltung und Ausschmückung des Inneren Rücksicht genommen wurde. Für den wunderbaren Zauber, die reizenden Motive, welche in diesen antiken Häusern erreicht wurden, führt der Verf. mit Recht verschiedene der zu Pompeji, z. B. die casa del Fauno, die casa del poeta tragico, an. Diese und andere werden auch bei der Besprechung der malerischen Dekoration der einzelnen Räume in Betracht gezogen. Ueber das Verhältniß der ausführenden Künstler zu denselben sagt der Verf. höchst treffend: „Diese haben ganz gewiß diese Fülle der herrlichsten Ziermotive so wenig erfunden als die besseren Figuren und Bilder, die sie dazwischen vertheilten. Ihre Fähigkeit bestand in einem unsäglich leichten, kühnen und schönen Recitiren des Auswendiggelernten; dieses aber war ein Theil des allverbreiteten Grundkapitals antiker Kunst." Dem beschränkten Verdammungsurtheil der in diesen Verzierungen gemalten Architekturen von Vitruv gegenüber äußert sich der Verf. sehr richtig, daß jene Maler daher von allen Bedingungen des Stoffs der wirklichen Architektur absahen, so daß Säulchen, Gebälke und Giebel wie aus einem idealischen Stoffe gebildet sind, bei welcher Kraft und Schwere, Tragen und Getragenwerden nur noch als Reminiscenz in Betracht kommt. Besonders habe ich immer den feinen Takt bewundert, womit der Charakter der architektonischen Dekoration in diesen Wandmalereien festgehalten ist, so daß die eigentlichen Bilder sich nie zu breit machen, sondern mit den Ornamenten und der Größe der Wand immer in einem richtig abgewogenen Verhältnisse stehen. Dasselbe gilt auch von dem Maaßverhältniß der Figuren zum Umfang des Raums, welche nie so groß sind, daß derselbe dadurch klein erscheint. Aus den wenigen Ueberresten von Decken geht ebenso hervor, daß die malerische Verzierung derselben sich auf einfache Ornamente auf einem lichten Grunde beschränkte und so sowohl das Gefühl des Dunklen, Lastenden und Niedrigen vermied, als dem Beschauer die immer sehr anstrengende Betrachtungsweise ersparte. Daß übrigens die Mehrzahl dieser fensterlosen Räume durch irgend eine Anordnung eines Oberlichts beleuchtet worden, wie der Verf. vermuthet, ist auch für mich nicht zweifelhaft. Von den dem Gebiete der Tectonik angehörigen verschiedenen Geräthen sagt der Verf. sehr glücklich: „Es sind darin die Zierformen der Architektur nur so weiter entwickelt, wie sie sich, abgelöst von ihren sonstigen mechanischen Functionen, entwickeln konnten, ohne indeß das architektonische Grundgefühl zu verleugnen, oder in Ueberladung des Einzelnen auszuarten. Den feinen Beobachtungen des Verf. von Einzelheiten dieser Art zu folgen verbietet das dieser Anzeige bestimmte Maaß.

Die Betrachtung über die christliche Architektur wird mit einer genauen Angabe der Modifikationen der römischen Basilika eröffnet, welche den eigenthümlichen Werth der christlichen Basilika ausmachen. Das Hauptmoment unter diesen ist ohne Zweifel, daß durch das Unterdrücken der Säulenhalle, welche in den antiken Basiliken vor der Absis hinlief und dieselbe theilweise dem Auge entzog, und durch die Anordnung des Altars, vor oder in derselben, die Längenperspective das Lebensprincip der meisten abendländischen Kirchen wird. Zunächst kommt die Anlage des Querschiffs, woraus die Kreuzesform herverwächst und der Triumphbogen bedingt wird, und die vom sechsten Jahrhundert an vorwaltenden Bögen auf den Säulen, an der Stelle der graden Architrave, in Betracht. Mit Recht giebt darauf der Verf. alle ursprünglich zu einer Basilika gehörigen Theile an, da sie, mit Ausnahme der späten Kirche von San Clemente an keiner ganz erhalten sind. Als einen der Hauptgründe, weshalb sich das architectonische Detail mehr und mehr verlor, führt der Verf. sehr sinnig den höchst reichen farbigen Schmuck, meist durch Mosaik, an, wodurch jene mit ihrer Wirkung auch ihren Werth verloren. Als die schwache Seite dieser altchristlichen Basilika erkennt er sehr richtig das Fehlen eines organischen Lebens, welches die Glieder eines Baues in harmonischen Zusammenhang bringen soll. In Rom verharrten die Architekten im Wesentlichen bis zum 13ten Jahrhundert bei dieser Form und überließen es dem Auslande, aus dem Grundgedanken weitere Consequenzen zu entwickeln. Wie schwach es um die Erfindungskraft der Römer stand, wenn ihnen die antiken Säulen zur Verwendung fehlten, beweist der Verf. am Ende der kurzen Betrachtung der noch vorhandenen römischen Basiliken in chronologischer Folge, durch das Beispiel der mißgeschaffenen Pfeiler-Basilika S. S. Vicenzo ed Anastasio a le tre fontane. Der Betrachtung der Basiliken in Ravenna schließt sich die der im übrigen Italien zerstreuten an. Bei der Betrachtung der für Baptisterien, und gelegentlich auch für Grabkirchen in Italien üblichen Formen des Centralbaues hebt der Verf. als ältestes Beispiel das Baptisterium bei Nocera aus dem 4. Jahrhundert, zunächst das sich ihm in der Zeit eng anschließende der Orthodoxen

bei dem Dome von Ravenna, endlich, als Beispiel einer reicheren Dekoration des Aeußeren, das von Parma vom Ende des 12. Jahrhunderts hervor. Von Grabkirchen wird St. Costanza, das Grabmal des Theodorich und der Galla Placidia besprochen, unter den wenigen, eigentlichen Kirchen dieser Form St. Vitale ihre hohe Wichtigkeit vindicirt, und in den Kirchen Venedigs ein Schwanken zwischen dem Lang- und dem Centralbau, für den hier starken byzantinischen Einfluß sehr bezeichnend, nachgewiesen. Sehr schlagend für den tiefen Verfall der Kunst in Italien führt der Verf. den Umstand an, daß man schon im 6. Jahrhundert für die ravennatischen Kirchen, in Ermangelung antiker Bruchstücke, Säulen und Capitäle in der Gegend von Constantinopel ausführen ließ. Die einzige originelle Thätigkeit im Gebiete der Architektur in Italien erkennt der Verf. mit Recht in manchen Ornamenten, z. B. an Thürpfosten, Fußböden, Ambonen, Altären &c.

Unter den Gebäuden in Toscana, wo im 11. Jahrhundert „zuerst dem Basilikenbau ein neues Leben eingehaucht wurde," gebührt dem Dom zu Pisa die erste Stelle. Sehr richtig sagt der Verf. in der feinen Würdigung dieses Baues, daß die Kunst hier zum erstenmal wieder seit der römischen Zeit den Außenbau lebendig und zugleich mit dem Innern harmonisch zu gliedern sucht, und weist dieses im Einzelnen nach. In der Kuppel auf der Vierung erkennt der Verf. zwar eine Neuerung an, indeß ohne diese von einem Einfluß byzantinischer Architektur abzuleiten, welches doch hier wohl sicher anzunehmen ist. Mit großer Feinheit wird der schiefe Thurm von Pisa gewürdigt, die Kirchen von Lucca dagegen mit Recht als nicht besonders glückliche Nachahmungen der pisanischen Bauten bezeichnet. Unter den florentinischen Kirchen wird der Kirche St. Miniato der Preis ertheilt. Der Verf. ist geneigt, die in den Bodenplatten des Hauptschiffs befindliche Jahreszahl 1207 auf den Ausbau der ganzen Kirche zu beziehen, und ich möchte ihm hierin beistimmen. Die Feinheit der Durchbildung scheint mir das Kunstvermögen Italiens im 11. Jahrhundert, welchem Schnaase die Kirche beimißt, nach allen sicher beglaubigten Denkmalen dieser Epoche, um Vieles zu übersteigen. Bei den venetianischen Bauten, unter denen natürlich die Marcuskirche am ausführlichsten und mit sehr reifem Urtheil besprochen wird, macht der Verf. treffend auf den in so fern kaufmännischen Charakter aufmerksam, als vor Allem auf Reichthum und Kostbarkeit des Stoffs gesehen, und dadurch andere Theile, als: Construktion, große Massenwirkung, öfter minder beachtet werden.

In Betreff der Kirchen in der Lombardei hat der Verf. vollkommen Recht, wenn er über ihr Verhältniß zu den romanischen Kirchen des Nordens sagt, daß letztere den ersteren mehr gegeben, als von ihnen empfangen hätten, indem sich an jenen das Wesentlichste, der Gewölbbau mit gegliederten Pfeilern ungleich konsequenter und edler ausgebildet findet. Dagegen erscheint der Façadenbau der Italiener, wobei die Thürme ausgeschlossen, allerdings als originell, obwohl die Façaden häufig ohne Beziehung auf das Innere als reine Dekoration behandelt sind. Unter den einzelnen Kirchen giebt der Verf. St. Zeno in Verona den Preis, worin man ihm nur beistimmen kann.

Ganz besonders gelungen ist der Abschnitt über die italienisch-gothische Architektur. Mit großer Schärfe hebt der Verf. hervor, daß die Italiener nie zum Verständniß des Lebensprincips der gothischen Architektur, dem entschiedenen Aufwärtsstreben, gelangt sind, sondern auch dieselbe ihrem Gefühl für Räume und zusammenhängende Mauermassen gemäß umgemodelt haben. Zugleich hat ihnen diese willkürliche Behandlung den unermeßlichen Vortheil von großen Wandflächen gewährt, worauf sich eine monumentale Malerei ausbilden konnte. Als die einzige Ausnahme hievon führt der Verf. die Kirche St. Lorenzo in Neapel an, erklärt dieselbe aber auch zugleich durch den hier sicheren französischen Einfluß. Wie „die gothischen Formen" auf diese Weise „von ihrer Wurzel losgetrennt nur als ein dekoratives Gewand übergeworfen werden", weist der Verf. nun an einzelnen Kirchen, namentlich an den Cathedralen von Siena und Orvieto, nach, ohne indeß ihre eigenthümlichen Schönheiten zu übersehen. In rein künstlerischer Beziehung als am meisten verunglückt wird mit Recht der Dom von Mailand charakterisirt, dessen wunderbar phantastischen Eindruck der Verf. übrigens mit Wärme schildert. Von der Besprechung der sonstigen gothischen Gebäude erwähne ich hier nur noch die des Dogenpalastes, als eines Beispiels, wie wenig der Verf. sich in seinem sicheren künstlerischen Blick selbst bei einem Denkmal irre machen läßt, welches fast allgemein nur, mit Ausschließung jeder Critik, bewundernd angestaunt wird. Sehr richtig bemerkt er nämlich: „daß die ungeheure, rautenartig incrustirte Obermauer die beiden Hallenstockwerke, auf welchen sie unmittelbar ruht, in den Boden drückt."

In dem Capitel über die Tabernakel und die Grabmäler muß ich dem Verf. völlig beistimmen, wenn er den berühmten Gräbern der Scaliger zu Verona ungleich mehr einen kunsthistorischen, als künstlerischen Werth beimißt.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

Nürnberg. Der Kaiser von Oesterreich hat dem germanischen Museum einen jährlichen Zuschuß von 1000 Gulden C. M. bewilligt.

Antwerpen. Am 29. Mai ist Nicaise de Keyzer feierlichst als Direktor der Akademie, deren Zögling er ist, eingeführt worden. (K. Z.)

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Die Zahl der gezeichneten Aktien ist bis jetzt auf 30 gestiegen. Und zwar sind von deutschen Fürsten beigetreten:

Sr. K. H. der Großherzog Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin.
Se. K. H. der Großherzog Peter von Oldenburg.
Se. K. H. der Großherzog Karl von Sachsen-Weimar-Eisenach.
Se. K. H. der Großherzog Georg von Mecklenburg-Strelitz.
Se. Hoheit der Herzog Bernhard von Meiningen.
Se. K. H. der Regent Friedrich von Baden.

Von Privaten:

Hr. Baron M. v. Arthaber in Wien mit 2 Aktien.
Hr. Karl Freiherr von Reichenbach auf Schloß Reichenbach bei Wien.

Von den Kunstvereinen betheiligten sich bis jetzt:

Die Vereine zu: Gotha, Hannover, Kassel, Rostock, Leipzig, Mainz, Stuttgart, Königsberg in Pr., Halberstadt, Bremen, Karlsruhe, Lübeck, Pesth, Halle, der Kunstverein für Böhmen in Prag mit 2 Aktien, der österreichische Kunstverein in Wien, Magdeburg, München mit 2 Aktien, Hamburg.

Wir machen die verehrten Vereins-Vorstände besonders auf die durch das Beispiel des Lübecker Kunstvereins, das wir ausführlich mitgetheilt haben, im Voraus schon bewiesenen nützlichen Erfolge des Verbindungszwecks aufmerksam.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 26. | Donnerstag, den 28. Juni. | 1855.

Ueber Akademie-Reformen.

Erwiderung auf die Vorstellung, welche der Herr José Galofre in Betreff des Studiums der schönen Künste in Spanien den Deputirten der constituirenden Versammlung vorgelegt hat.

Seit geraumer Zeit schreiben Herr Galofre und andere, ohne Zweifel noch weniger kompetente, aber nichts destoweniger mindestens eben so eingeweihte Personen in Journal-Artikeln gegen die Akademien, in welchen manches Wahre enthalten, neben einer unbegreiflichen Verwirrung der Begriffe — und in denen die wunderbarsten Schlußfolgerungen gezogen werden. Eine übel verstandene Neuerungssucht, das unberufene Streben nach einer falschen Popularität, indem man den gemeinen Vorurtheilen schmeichelt, Verdruß oder andere kleinliche Beweggründe, pflegen solche Diatriben zu inspiriren, welche nach gerade zu oft wiederholt sind, um sie unbeantwortet und unbestraft zu lassen; denn es ist mir zu bekannt, wie leicht dergleichen Urtheile, wenn sie ohne die gebührende Widerlegung immer wiederholt werden, in die öffentliche Meinung übergehen. Da nun leider in Spanien gerade die zur Bekämpfung solcher falschen Ansichten zunächst berufenen Personen dies unterlassen, theils aus Widerwillen, theils aus Indolenz, oder wegen dringenderer Geschäfte, oder in der Meinung, daß solche ungerechten Angriffe in sich selbst ihre Strafe finden, so habe ich mich entschlossen, jene Vorstellung des Herrn Galofre an die Cortes zu beantworten; einmal, damit man nicht glaube, daß der Schweigende dadurch sein Zugeständniß bekundet, dann, um die Nationalversammlung zu überzeugen, daß es ein großer Irrthum sein würde, anzunehmen, daß die Akademien zur kräftigen Förderung der drei edeln Künste nicht wesentlich beitragen.

Ich will damit beginnen, aus der Galofreschen Schrift Alles zu übergehen, was nicht streng zur Sache, das heißt zur Erwiederung auf seine unrichtigen Ansichten gehört; namentlich was er anführt, um unser Vaterland entweder zu überheben oder hinabzudrücken, wie beispielsweise nachstehende Sätze:

1. „Nach Italien hat Spanien im 16. Jahrhundert das Größte in schönen Künsten geleistet", — woraus hervorgeht, daß Hr. Galofre wenigstens weder Deutscher, noch Franzose, noch Engländer ist.

2. „Die drei edeln Künste kamen in Spanien fast immer um ein Jahrhundert zu spät" — woraus man, wenn jenes „fast immer" überhaupt verständlich wäre, annehmen könnte, daß Hr. Galofre Deutscher, Franzose oder Engländer wäre!

Zu den Behauptungen, über die wir ferner hinweggehen wollen, gehört, daß unser Vaterland im Spitzbogen- und arabischen Styl alle übrigen Länder übertreffen habe — ein Urtheil, das wohl außer Hrn. Galofre kein anderer Mensch aufgestellt hat. Wieviel Scharfsinn muß ihn auch zu der Ansicht geführt haben, daß die Moschee von Cordova, die Alhambra von Granada und der Alcazar von Sevilla prächtige Werke ihrer Gattung sind! Eben so wenig werden die Herren Deputirten bisher gehört haben oder wissen, daß die Kathedralen von Toledo, Sevilla, Burgos, Leon bemerkenswerthe Bauwerke aus der christlichen Zeit sind, und daß Murillo und Roëlas gute Maler waren. Man lernt doch immer etwas Neues!

Aber was versteht denn Hr. Galofre unter Künstler im Spitzbogenstyl? oder unter freien Künsten? und wer macht wohl auf der Welt einem Museum den Vorwurf, daß die Gemälde nicht historisch geordnet sind? Würde Galofre sie wohl auf diese Weise geordnet haben? Seine Magisterphrase zerfällt ja in sich selbst, da die spanische Schule eben nur Werke aus dem 16. und 17. Jahrhundert aufweist, und darin also eine historische Ordnung überflüssig und unmöglich, da diese zweihundertjährige Kunstepoche zu kurz ist, um die chronologische Ordnung in der Aufstellung zu beobachten. Dieser Ordnung stellt sich auch die Anlage der Fenster des Museums hindernd entgegen, da dieses ursprünglich für andere Zwecke eingerichtet war. Man konnte doch die Bilder unsers größten Meisters, Velasquez, um dieser Ordnung wegen nicht *in ein* ungünstigeres Licht stellen!

Gehen wir zu dem Lieblingsthema des Hrn. Galofre, zu den Akademien über, die er nach seiner Art mit den Schulen verwechselt, so sollte er billigerweise nicht solche Beharrlichkeit in seinen Angriffen entwickeln, damit böse Zungen ihm nicht nachsagen, daß diese Animosität ihren Grund wohl dem Umstande zuzuschreiben habe,

daß er selbst nicht Akademiker ist, so wie ja auch der Fuchs in der Fabel die Trauben sauer fand. Ich theile nun zwar nicht diese Ansicht; aber ich beklage es aufrichtig, daß Hr. Galofre das Wesen und das Charakteristische der Akademien weder kennt, noch dieselben von den Spezialschulen, von denen sie doch außerordentlich verschieden sind, nicht zu unterscheiden weiß. Wäre dem nicht so, erfaßte er in der That den Gegenstand, den er behandelt, richtig, so würde er unmöglich zu dem Ausspruch gelangt sein: „Ueberall in Europa jenseits der Pyrenäen verschwanden die Akademien thatsächlich."

Hat Hr. Galofre seine Urtheilskraft oder sein Gedächtniß verloren? Sollte man nicht meinen, daß so etwas im Innern Afrikas für die Akademiker von Timbuktu oder weit in Australien für die Professoren der Spezialschulen, die sich vielleicht zu jenen barbarischen Ländern aus dem gebildeten Europa geflüchtet haben, geschrieben wäre! Aber Hr. Galofre schreibt in Madrid

„Cosas tenedes el Cid
que farau fablar las piedras."

Weiß denn Hr. Galofre nicht, daß eine Menge der ersten Autoritäten in Sachen der schönen Künste an der Spitze der Akademien und Kunstschulen zu Rom, Neapel, Florenz, Mailand, Turin, Petersburg, Wien, Dresden, München, Berlin, Düsseldorf, Frankfurt, Brüssel, Paris ꝛc. stehen? daß alle jene Akademien und Kunstschulen trefflich organisirt sind und vorzügliche Resultate liefern? Weiß er wirklich nicht, daß die Ueberzeugung ihrer Nützlichkeit allgemein begründet ist? oder vielmehr die Ueberzeugung ihrer Nothwendigkeit; und daß man in Nord-Amerika, dem klassischen Lande der Unabhängigkeit, Akademien gegründet hat, seitdem jenes junge und kräftige Land begonnen, die Wichtigkeit der Künste, als Mittel zur höheren Bildung und als ein Element zur wahren Größe, zu erkennen? Und — wenn er es weiß — wie ich voraussetze — und wie Jemand, der in seinen Schriften so bis in's Einzelne geht, es wissen muß — warum sagt er das Gegentheil? Und wenn er es nicht weiß — und das hieße wirklich Vieles nicht wissen — warum belehrt er sich nicht, bevor er schreibt?

Wie Alles in der Welt, so hat auch die Kunst ihre Erhebungen und ihren Verfall; das hat bisher Niemand bezweifelt, und wird auch in Zukunft Niemand bezweifeln. Allein den Verfall von den Akademien und die Erhebung von dem Mangel derselben herzuleiten, hat bis jetzt noch kein vernünftiger Mensch behauptet, und wird auch muthmaßlich niemals behauptet werden. Das wäre gerade so, als wolle man die Meisterpoesien der Griechen und Römer, im Gegensatz zu unseren schwächeren Produktionen darauf zurückführen, daß jene die Buchdruckerkunst nicht kannten, die wir besitzen. Jene Epochen der Glanzzeit und des Verfalls der Künste, die Hr. Galofre dem Einfluß der Akademien zuschreibt, haben ganz andere Beweggründe, wie sie allen Sachverständigen bekannt sind, und von denen wir einen sehr natürlichen anführen wollen. Glaubt Hr. Galofre, daß, wenn man die höchste Sprosse einer Leiter erklommen, man auf derselben noch höher steigen könnte? Da liegt der Grund des Steigens und Sinkens der Kunst, wie in allem Uebrigen, was nicht zu den exakten Wissenschaften per saecula saeculorum gerechnet wird. Das ist zwar materiell aber richtig ausgedrückt das Schicksal unserer jämmerlichen Menschheit. Wer einmal bis zur höchsten Leitersprosse gestiegen, muß wieder hinab, um von Neuem emporsteigen zu können, wobei nur zu bemerken, daß das Hinabsteigen leicht und schnell von Statten, während das Hinaufklimmen schwer und langsam geht. Zum Ersten, d. h. zum Hinabsteigen, werden die Akademien kein absolutes Hinderniß abgeben, sie werden es aber aufhalten; wogegen sie für das Zweite, für das Hinaufsteigen, die kräftigste Hülfe bilden. Darum vermehrt man in Europa täglich ihre Zahl und verbessert eifrig ihre Organisation, und nur Hr. Galofre wünscht, daß man sie in Spanien als nutzlos und schädlich aufhebe. Allein gehen wir weiter! Hr. Galofre sagt „die Akademien umgaben sich mit einem großen Gepränge und kindischen Würden." Ich erkläre, daß ich jene Ausdrücke nicht verstehe, worin ein Anklagepunkt gefunden werden soll. Soll es ein Tadel gegen die Rangordnung sein, die in jenen Instituten, wie in allen Vereinigungen von Menschen, unausbleiblich ist, so wird Hr. Galofre dasselbe Gepränge und Würden in allen ähnlichen Vereinigungen antreffen. Sollte er etwas Anderes gemeint haben, — so will ich ihm darin lieber nicht folgen — um das Kindische nicht zu berühren.

Eben so wenig verstehe ich, was er mit dem akademischen Statuar-Systeme meint. Weiß Hr. Galofre nicht, daß ein großer französischer Maler es war, der jenes System einführte, indem er dem Geiste der Zeit nachgab, der das klassische Alterthum, als ein Gegengift gegen den damals herrschenden Styl, zurückbegehrte, im Widerspruch mit Demjenigen, was man damals innerhalb und außerhalb der Akademien zuließ. Man kann nicht oft genug wiederholen, daß es nicht die Aufgabe der Akademie sein kann, den einen oder den andern Styl anzunehmen; sie sollen nur mehr oder weniger gegen das Ueberschwängliche oder die Anarchie des Styls wirken, sie sollen mäßigen und erhalten. Was den Styl überhaupt anbetrifft, so ist es der Geist der Zeit, die allgemeine Tendenz der menschlichen Gesellschaft, die ihn andeutet und ausprägt. Wer hierüber nur leidenschaftslos ein wenig nachdenkt, würde gewiß dahin kommen, zu erkennen, daß derselbe Mensch, wenn es möglich wäre, daß er in verschiedenen Epochen wieder geboren werden könnte, ohne Zweifel in jeder einzelnen Epoche einen andern Styl — den Styl seiner Zeit — annehmen würde, vorbehaltlich der allgemeinen Regeln des guten Geschmackes, dem sich jederzeit die Männer von wahrem Talent in ihren Schöpfungen unterworfen haben. Gewiß würde Apelles, wenn er zur Zeit Leo's X. wieder erschienen wäre, in dem Style der großen italienischen Meister jener Zeit gemalt haben, vielleicht vollendeter, als alle Uebrigen zusammen. Eben so würde er, hätte er zur Zeit Philipp's IV. gelebt, eines anderen Styls sich befleißigt haben, als wäre er unter Ferdinand VI. wiedergeboren. Wer weiß, ob er nicht der Manierirteste jener Epoche geworden wäre, wenngleich sein Talent ihn nie hätte aufhören lassen, Apelles zu bleiben. Dem Einfluß der herrschenden Ideen muß Alles weichen, der Redner auf der Kanzel, wie auf dem Lehrstuhl, der Beamte, der Gesetzgeber und der Künstler. Darum, wenn mich jemand fragt: „Warum malt heute Niemand so, wie Murillo gemalt hat?" antworte ich: Aus demselben Grunde, weil man heute nicht schreibt und denkt, wie zu Zeiten Alfonsos des Weisen. So ist es nicht allein, sondern so muß es auch sein. Was haben alle Diejenigen gethan, die stets Murillo kopirt und wiederkopirt haben? Es erscheint unmöglich, und doch sind sie mehr oder weniger nur mittelmäßige Koloristen geworden; gerade wie Diejenigen, die in Rom Raphael's Werke kopiren (und deren wird Hr. Galofre in Rom viele kennen gelernt haben), sie verlernen sogar noch das Zeichnen! Jede Epoche hat ihre Ideen, ihre eigenthümlichste Gestaltung; es kommt nur darauf an, diese aufzufinden; und das vermögen nur Männer von wahrem Talent und künstlerischem Genie.

Allein ich folge dem Faden des Vortrages. Was meint Hr. Galofre wohl mit der „Freiheit des Unterrichts unter Louis Philipp?" Soll das eine jener hochtrabenden, hohlen Phrasen sein, woran heut zu Tage die ideen-armen Menschen so reich sind? Was bedeutet „Freiheit des Unterrichts" in Malerei und Bildhauerkunst? Besteht sie etwa nicht, und zwar im ausgedehntesten Sinne unter uns? Der junge Spanier, der eine jener schönen Künste in Frankreich, England, Italien oder Deutschland geübt hat, und sich in Madrid, mit den vorschriftsmäßigen Zeugnissen versehen, vorstellt — kann er nicht eben so wie Derjenige, der seine Studien in der Akademie von San Fernando absolvirt hat, um den Preis für

Rom oder irgend einen andern streiten? Gewiß würden die Schüler, welche Hr. Galofre in so weit ausgebildet hätte, um mit denen der Kunstschule rivalisiren zu können, wenn sie bessere Prüfungsarbeiten lieferten, vor den letzteren den Preis für Rom erhalten. Warum? Weil das Einzige, was man von den Akademikern fordert, ist, daß sie so viel lernen, um im Stande zu sein, nach dem Preise zu ringen, d. h. Tüchtiges zu leisten. Noch hat wohl Keiner, der ihn erhalten, bereut, seine Studien in der Akademie gemacht zu haben. Nun sage uns aber einmal Hr. Galofre, wie es denn gekommen sein mag, daß sämmtliche junge Künstler, die den Preis erhalten, aus der Akademie von San Fernando hervorgegangen waren, und kein Einziger aus Privatstudien? Der Grund ist einfach und genügt für Tausend andere, um den Vorzug der akademischen vor den Privatstudien darzuthun und die Nothwendigkeit solcher Kunstschulen zu beweisen. Die jungen Leute, namentlich diejenigen, welche sich in dem Alter befinden, und im Stande sind, zu urtheilen, merken bald, wo man mit Nutzen lernen kann; und da sie Zutrauen zu ihren Lehrern haben, was man Hrn. Galofre, wenn er daran zweifeln sollte, leicht beweisen könnte, so folgen sie diesen gern — und nicht Andern. Natürlich sucht ein Jeder seinen Vortheil, und ist darin der beste Richter. Unter vielen Vortheilen, den der akademische Unterricht den Schülern gewährt, und worüber Hr. Galofre nicht im Unklaren sein sollte, stehen zwei oben an:

1. Weder in seinem, noch in meinem, oder irgend eines Andern Hause ist eine so reiche Sammlung von Gemälden und Gypsmodellen nach Antiken verhanden, und

2. In jedem Privat-Atelier kann der Schüler sich leichter eine Manier aneignen, als in der öffentlichen Akademie.

Hieran kann Niemand zweifeln. In der zur Akademie gehörenden Schule giebt es für verschiedene Fächer verschiedene Lehrer, damit die Schüler nicht in eine Manier verfallen. Dies nähert sich, wie mir scheint, mehr der Freiheit des Unterrichtes, als wenn die Schüler sich in das Atelier eines von der Regierung besoldeten Künstlers begeben sollten, wie es Hr. Galofre vorschlägt; ein System, welches in Wahrheit nicht werth ist, ihm die Ehre einer Widerlegung anzuthun.

Die Akademien, von denen man mit so ungerechter und unberufener Leidenschaftlichkeit spricht, sind nach Hrn. Galofre's Ansicht nicht nothwendig. Ich halte sie heute für nothwendiger als zu irgend einer andern Zeit, weil die Achtung vor der Autorität leider allgemein gesunken ist, und weil die Akademien in civilisirten Ländern stets bestanden haben, theils unter der jetzigen, theils unter anderer Bezeichnung. Was waren denn die Künstlergenossenschaften anders, oder die Freimaurerverbindungen, welche mit geheimen Aufnahmen, bestimmten und strengen Regeln im Mittelalter Europa durchzogen und uns noch eine Menge Ueberreste ihrer Wirksamkeit hinterlassen haben, und welche die Franzosen lo Compagnonage nennen. Jene Kathedralen, deren Pracht Hr. Galofre bewundert, als ob sie vor ihm Niemand bemerkt hätte, wer hat sie gebaut, als jene Kunstgenossenschaften oder Akademien, welche eben so wenig die Freiheit des Unterrichts, als die Freiheit der Ausübung der Kunst duldeten. Alle Prachtbauten in Frankreich und Deutschland sind ihre Werke — ohne daß man den Namen des Baumeisters kennt; weil es eben nicht Werke eines Einzelnen, sondern der ganzen Genossenschaft waren, die beim Bau beschäftigt gewesen. Glaube nur Hr. Galofre, daß es so gewesen; denn jene Werke entstanden, ohne daß Jemand sie bestellt hätte — eben durch den Drang der Umstände; so die Tempel in Leon, Salamanca, Burgos, Toledo, Sevilla, Zaragoza und Barcelona, in Spanien wie im übrigen Europa. Was die Malerei anbetrifft, so bildeten sich auch in Italien die berühmtesten Meister in Akademien; selbst Zeichner und Koloristen hatten seit dem 14. Jahrhundert stets ihre Gemeinen, Gesellschaften, Collegien und Akademien, mit Statuten, Privilegien und Exemtionen, die, wenn sie jetzt noch in Kraft wären, Hrn. Galofre einen noch bei weitem größeren Anstoß geben würden, als die heutigen. Florenz, Rom, Peruggia, Siena, Venedig, Mantua, Modena, Parma, Mailand, Bologna, Turin, Ferrara, Neapel, alle Städte, welche irgend etwas in der Malerei leisteten, hatten ihre Akademien und Corporationen, und wenn auch nicht nach dem modernen Zuschnitt, so doch unter dem Charakter frommer Brüderschaften, wie im 13. Jahrhundert. Wie kann man die Vortheile verkennen wollen, ja die Nothwendigkeit der Akademien, die schon als Corporationen geeignet sind, die guten und allgemein anerkannten Prinzipien zu bewahren und zu befolgen und ihnen dadurch ihre Autorität zu sichern. Ein Einzelner — ja nicht einmal ein Galofre — kann sich vermessen, eine größere Autorität zu besitzen als Viele — und wenn er es begehrte, würde man es ihm nicht zugeben. Nehmen wir an, dasselbe geschähe in andern Zweigen des Wissens, in der Kunst wird man wenigstens in allen civilisirten Ländern an den Ausspruch der Akademien und nicht an Einzelne sich wenden, um eine wichtige Entscheidung zu erhalten. Wer giebt den Ausschlag bei Preisbewerbungen? wer verheißt Prämien? wer bestellt größere Kunstwerke? Soll nach Hrn. Galofre's Ansicht der betreffende Minister damit einen einzelnen Künstler beauftragen, dem er gerade Vertrauen schenkt oder wohl will, oder der mit dem Ministerialrath am befreundetesten ist? Das würde gut gehen! Statt gegen die Akademien zu eifern, halte ich es dem Gemeinwohl entsprechender, für dieselben aufzutreten. Oder, fragen wir Hrn. Galofre, würde das Ayuntamiento von Madrid nicht mehr seine Zwecke erreicht haben, wenn es in Fragen der städtischen Verschönerung, statt nach Gutdünken zu handeln, oder einige Freunde zu consultiren, sich, wie es das Gesetz vorschreibt, an die Akademie gewandt hätte. Dann würde Madrid mehr von lächerlichen Geschmacklosigkeiten verschont geblieben sein. Ich gehe weiter; ich würde nicht nur für öffentliche Gebäude, ich würde auch die Façaden von Privatgebäuden der Prüfung einer technischen akademischen Commission unterwerfen, wie das in derselben Stadt geschieht, die Hr. Galofre, wie viele Andere vor ihm, das moderne Athen nennt. Allein was sind die Früchte dieser von Hrn. Galofre gepriesenen Freiheit in Communal- und Staatsbauten? Gottlob! daß die Akademie keinen Antheil hat an den monströsen Brunnen auf den Plätzen del Progreso und de Pontejos, an den gräulichen Kandelabern des Königl. Theaters, an den lächerlichen Färbungen und Schmierereien moderner Bauten! Die Akademie wäscht ihre Hände in Unschuld und lehnt jegliche Verantwortung dafür von sich ab. Glücklicherweise verschwindet in Spanien mehr und mehr die Ausgeburt des Unsinns, die man gern als Genie bezeichnen möchte; eben so wie die Angriffe auf die Akademien ihre verdiente Abfertigung erhalten. Dank sei es den Akademien, daß die jungen spanischen Architekten sich bereits auf einer gewissen Höhe der Bildung befinden. Leider fehlt es ihnen nur an Gelegenheit, ihre Kenntnisse praktisch geltend zu machen. Allein hoffentlich kommt auch für sie die Zeit, wo die Regierung ihnen die Ausführung großartiger Unternehmungen anvertrauen wird, wie sie die Anforderungen des Jahrhunderts begehren.

Hr. Galofre weiß eben so wenig, daß es, Dank sei es den Akademien, jetzt in Europa ausgezeichnetere Kupferstecher giebt, als zu irgend einer andern Zeit, akademische Schüler und Lehrer! Verdanken aber nicht die Paläste Dresdens und Berlins ihre herrlichsten Gemälde der Düsseldorfer Akademie, einer Nebenbuhlerin der Münchener, deren Meisterwerke das Entzücken und die Bewunderung des Auslandes bilden? In Mailand darf kein Stein auf den andern gesetzt werden, ohne das Gutachten einer technischen akademischen Commission zu hören — und auf der Welt giebt es keine einzige civilisirte Hauptstadt mehr, die nicht ihre eigene Akademie

besäße — sei es von früher bestehend, oder neu errichtet. Ich folge Hrn. Galofre nicht in seinen Erzählungen alles dessen, was er gesehen, — als ob Andere dasselbe nicht auch gesehen hätten, und citire ihm hier einige schöne Strophen von Martinez de la Rosa:

Vi de la soberbia corte
las damas engalanadas,
muy vistosas.
Vi las bellezas del norte
de blanca nieve formadas
y de rosas.
Mas el anima afligida — —

Beim Betrachten dessen, was das Licht meidet — verwirrt sich Alles —

Mil suspiros exhalaba
y ayes mil! . . . .

Ja, Hr. Galofre! Die Entwickelung der schönen Künste, namentlich in Spanien — aber auch überhaupt — verdankt man großentheils der akademischen Schule. Das kann Niemand in Abrede stellen, der die Preisbewerbungen unserer Akademisten gesehen hat. Jeder Mensch wird danach beurtheilen können, wer Recht hat — Hr. Galofre oder ich? Auf meiner Seite stehen ohne Zweifel Alle, welchen in Betreff der schönen Künste in Spanien ein competentes Urtheil zusteht. Die Ausnahmen sind gewiß gering an Zahl und Gewicht. Ich könnte Hrn. Galofre noch Vieles anführen über die bedeutenden Fortschritte unserer Akademisten. Kennt er nicht den jungen Künstler, welcher seine Studien in Madrid gemacht, aber da er als geborner Franzose sich hier nicht um den Preis zur Reise nach Rom bewerben konnte, nach Paris ging — und dort den großen Preis erhielt, den die Akademie in öffentlicher Bewerbung alljährlich vertheilt. Dies Beispiel spricht, sollte ich meinen, zur Genüge über den jetzigen Standpunkt unseres akademischen Unterrichtes.

Endlich komme ich auf die Bemerkung des Hrn. Galofre zurück, die er aus einem französischen Journal entnommen hat, in welcher er anführt „daß Spanien keine Gemälde zur Ausstellung nach Brüssel gesandt habe.“ Wie kann Hr. Galofre auf solche Zeitungsnotiz den mindesten Werth legen und sie in die Welt hinauskrähen? Ein Journalist ist doch wahrhaftig kein competenter Richter! In Frankreich wie in Rom sind viele spanische Künstler gekannt und geschätzt, und das weiß Hr. Galofre selbst — daß man denselben vielfache Beweise von Aufmerksamkeit und Anerkennung geschenkt hat; das gilt doch gewiß mehr, als das Urtheil eines unberufenen Journalisten. Daß spanische Maler in jenem Jahre in Brüssel nicht ausgestellt hatten, beweist noch nicht, daß man in Spanien nicht zu malen versteht. Hr. Galofre weiß auch sehr gut, daß die spanische Regierung, trotz des Krieges im Orient, eine Anzahl von Gemälden zur Ausstellung nach Paris senden wird, um unser Vaterland daselbst würdig zu vertreten. Der eigentliche Grund, weshalb man so wenige spanische Kunstwerke auf auswärtigen Ausstellungen antrifft, liegt darin, daß man in Spanien den schönen Künsten und den Leistungen der Künstler zu geringe Aufmerksamkeit schenkt, keine Kunstwerke bestellt, und den Künstlern also keine Gelegenheit bietet, sich zu vervollkommnen und vorwärts zu streben. In Ermangelung von Unterstützung würden auch Tizian, Rafael und Velasquez untergegangen sein. Unsere Regierung thut zur Anlegung von National- oder Provinzial-Museen gar nichts. Man darf sich darüber nicht täuschen. In keinem Kunst- und Gewerbezweige wird man mit andern gebildeten Ländern konkurriren können, wenn man nicht in Form, Geschmack und Eleganz das Schöne zu Rathe zieht. Deshalb soll man die schönen Künste pflegen! Das bedarf keines Beweises. Ich wiederhole noch einmal: werden keine Gemälde bestellt, so wird Spanien auf fremden Ausstellungen nicht vertreten sein. Außerdem macht auch der Zustand unserer Landstraßen den Transport schwierig und gefährlich. Hierüber könnte Hr. Galofre seine Klagen in allen Tonarten anstimmen, da er ja eine solche Genugthuung im Schreiben findet, und es würde immer noch zu wenig sein. Wollte er auf einem andern Felde die Sache der Künstler vertreten — so könnte er füglich donnern wider die Lauheit der Regierung (der jetzigen gerade wie der früheren), welche nicht einmal ein schlichtes Lokal für die Ausstellungen beschafft; welche nicht an die Gründung einer historischen Galerie der Zeitgenossen, und welche nicht daran denkt, daß die schönen Künste nicht allein den Nationen zum Ruhm und zur Ehre gereichen, sondern daß sie auch wesentlich zur geistigen Ausbildung beitragen und eine reiche und ergiebige Quelle der materiellen Genüsse bilden.

Madrid, im Februar 1855. **Federico de Madrazo.**

Nota. Damit auch in dieser Antwort keine Nota fehlt, wäre es auch nur, um den Nagel zu vernieten — so bemerke ich: Hr. Galofre sagt, die Akademien in Spanien, Italien und überhaupt alle können keinen guten Kupferstecher bilden. — Die ersten Kupferstecher der Welt (unter älteren und neueren Meistern), die berühmten Toschi, Calamatta, Mercurj, Jesi, Enriquel, Dupont, Desnoyers, Keller, Schäffer, Masson — und ihre berühmten Schüler — verstehen also nicht in Kupfer zu stechen!! Und das will man im 19. Jahrhundert in Spanien behaupten!!

Aus dem Pariser Ausstellungspalaste.

II.

Seit meinem letzten Berichte aus Paris ist nun, zu gleicher Zeit mit dem Industrie-Palast, auch die Kunstausstellung eröffnet worden, und es sind jetzt auch die ersten 14 Tage abgelaufen, während welcher der Eintrittspreis von 5 Franken, mehr dazu bestimmt, wie es scheint, die Besucher abzuhalten als zuzulassen, der Menge den Zutritt unmöglich machte, der Menge, welcher zu Ehren und zu Gunsten doch unverkennbar das Ganze veranstaltet ist, und deren Gegenwart, deren Zudrang allein einer solchen Feierlichkeit ihren eigentlichen Charakter und ihre Weihe giebt. Selbst der jetzt noch bestehende Eintrittspreis von 1 Franken, während 5 Tagen der Woche (am Freitag bezahlt man 5 Franken, am Sonntag dagegen nur $\frac{1}{5}$ Franken = 20 Centimes), widerstrebt den französischen Begriffen, Sitten und Gewohnheiten und steht im direkten Widerspruch mit den altherkömmlichen Ueberlieferungen und den freisinnigen Einrichtungen der französischen Hauptstadt. Diese letztere unterscheidet sich darin wesentlich von London, wo bekanntlich die Kostspieligkeit aller Vergnügungen an solche Ausgaben gewöhnt, wo die Gründung öffentlicher Anstalten dazu bestimmt, der Menge den Gewinn ästhetischer Genüsse und einer graduellen Bildung des Geschmackes zu gewähren, nicht weit über ein Jahrzehend hinaufreicht, und wo namentlich Kunstausstellungen niemals freien Eintritt gewähren. Das Resultat war denn auch — sonderbar genug —, daß während jener 14 Tage (vom 16. bis 31. Mai) die Säle und Galerien, zur Aufnahme von Zehntausenden bestimmt, entschieden weniger besucht waren, als während der letzten Wochen vor der Eröffnung, wo, wie ich schon erwähnte, der Zutritt ziemlich leicht gemacht wurde. Es schreibt sich demnach die eigentliche Eröffnung erst vom Anfang des laufenden Monates her, und seitdem sind die Räume von früh 11 bis Abends 5½ gefüllt, und Tausende strömen herbei, um zu schauen, zu genießen, zu beobachten, zu vergleichen und zu kritisiren. Der Eintretende hat auf der gegenüberstehenden Hauptwand der Vorhalle die Bilder der skandinavischen Schulen vor sich, hinter sich aber einerseits die aus Dänemark und den Hansestädten, andrerseits die aus Portugal, aus Mexiko und aus Peru. Auch Toskana und

die beiden Hessen sind dort untergebracht. Dann geht es durch Sardinien und die Lombardei, durch Baden mit Nassau, durch die Schweiz mit Nordamerika nach dem großen mittlern Saal, welchen Preußen einnimmt, und zu dessen beiden Seiten kleinere Galerien mit den österreichischen, bairischen und würtembergischen Bildern einerseits, und den belgischen andrerseits behangen sind. Mit diesen kleineren Galerien parallel laufen durch das ganze Gebäude hindurch nach der Tiefe die Gänge, welche rechts die englischen, links die niederländischen, weiter unten aber beiderseits französische Bilder enthalten. Dieser letztern Schule sind dann im hintern Theile des Gebäudes größere und kleinere Säle, Cabinette und Galerien angewiesen. Ich will nicht entscheiden, wie viel bei dieser Vertheilung des Raumes auf Rechnung einer klugen Abwägung der Vortheile und Nachtheile kommen mag und wie viel gastfreundlichen Rücksichten von Seiten Frankreichs zuzuschreiben, welches hier, wie in dem Catalog, sich selbst die letzten Plätze anweist: so viel ist gewiß, daß diese Einrichtung zur unvermeidlichen Folge hat, den Besucher in die fremden Schulen einzuführen, ehe er bei den Werken der französischen Schule anlangt, so daß er nöthigenfalls bei den erstern sich aufhalten könnte, ohne von letzterer Notiz zu nehmen. —

Die Beleuchtung ist übrigens, hier wie dort, vortrefflich und läßt nichts zu wünschen übrig. —

Die Bildwerke füllen einen gewaltig großen Saal und außerdem mehrere kleine Galerien; Manches ist endlich zur Verzierung der mit den Gemälden behangenen Räume benutzt. —

Die Aquarelle, die Kupferstiche und Lithographien, die architektonischen Zeichnungen und einige überzählige Bilder füllen die dreigetheilte lange Galerie im 1. Stocke.

Nach diesen Bemerkungen über die Räumlichkeit glaube ich mit Sicherheit annehmen zu können, daß Ihnen statistische Angaben nicht unerwünscht sein werden. Zahlen haben in den meisten Fällen eine ihnen eigene Beredsamkeit. In diesem Falle ergänzen und bestimmen sie die von mir früher ausgesprochenen Klagen über die ungenügenden, ja zum Theil ärmlichen Beiträge unserer vaterländischen Künstler und über die untergeordnete Rolle, welche Deutschland auch auf diesem Kampfplatze spielt. Ich werde die Länder nicht alphabetisch, wie sie in dem offiziellen Catalog aufgeführt erscheinen, sondern nach der numerischen Wichtigkeit ihrer Beiträge geordnet aufzählen. Frankreich hat von 698 Malern 1871 Gemälde; von 176 Bildhauern 386 Werke; von 77 Kupferstechern 191 Nummern; von 28 Künstlern 95 Lithographien und von 91 Architekten 188 Rahmen mit architektonischen Zeichnungen, Plänen und Entwürfen aufgenommen. Also von 1070 Künstlern 2731 Werke, — eine imposante Masse! Zu bemerken ist dabei, daß unter den Gemälden auch die Aquarelle, die Zeichnungen und die Miniaturen u. dgl. mit aufgeführt sind, und daß bei diesen letztern namentlich ein Rahmen mit mehreren einzelnen Werken, manchmal bis zu einem Dutzend und darüber, einfach gerechnet wird. Eben so verhält es sich mit kleineren Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten; mit Medaillen und andern Bildwerken, Elfenbein- und Holzschnitzereien u. dgl. — Was die Eintheilung der Schulen betrifft, so ist begreiflicherweise auf die Nationalität keine strenge Rücksicht genommen, und es steht jedem Ausländer, der sich in Paris oder überhaupt in Frankreich gebildet hat und daselbst seine Kunst ausübte, frei sich zu der französischen Schule zu rechnen. Es ist dieses z. B. mit Henry Scheffer, mit Schopin, mit Mlle. Elise Wagner und andern der Fall. — Dasselbe findet auch bei anderen Schulen Statt. — Es kommt auch wohl vor, daß ein und derselbe Künstler zweimal aufgeführt wird, wie Fr. Winterhalter, wie J. Gibson, der Bildhauer, der einmal in der englischen und ein andermal in der römischen Schule figurirt. — (Die beiden letzten Pariser Salons von 1852 und 1853, wo die Zahl der von jedem Künstler einzusendenden Werke auf drei beschränkt worden war, brachten es nicht höher als zwischen 12 — 1300 Bilder, gegen 1760 Nummern im Ganzen, während die Zahl der ausstellenden Künstler die diesmalige (1070) erreichte, wo nicht übertraf, — die Ausländer aber mit inbegriffen.) — Zunächst an Frankreich reiht sich Großbritannien an mit: 232 Oelbildern von 99 Malern; dann 144 Aquarelle und Miniaturen von 51 Künstlern. Diese beiden Kategorien sind hier ausnahmsweise besonders aufgeführt ihrer großen Anzahl und Bedeutung wegen. Ferner 76 Werke von 34 Bildhauern; 147 Nummern von 42 Kupferstechern; dann eine Anzahl von Holzschnitten, Lithographien, Chromolithographien; endlich 128 Zeichnungen und Entwürfe von 50 (54) Architekten.

Belgien ist vertreten durch 115 Maler mit 223 Bildern, 28 Nummern von 17 Bildhauern, — 9 Kupferstecher, 1 Lithographen, 1 Architekten.

Die 4te Stelle nimmt Preußen ein, welches von 74 Malern (genauer wäre „Ausstellern", indem nämlich obenan II. KK. HH. der Prinz und die Prinzessin von Preußen als Aussteller des rheinländischen Albums stehen) 137 Nummern beigebracht hat; 53 Nummern von 15 Bildhauern, 26 Kupferstiche von 18 Künstlern, 4 Lithographien von 1 Künstler, 3 Chromolithographien von 1, und 2 architekt. Pläne, einer von Trier, ein anderer von Köln. Wer ahnt hier die Bedeutung und den Einfluß der Berliner Bauschule? Wo bleibt die Königstadt, die Schinkel mit seinen Bauwerken verherrlichte? wo der Nachwuchs, der Saamen, den dieser geniale Künstler auf so fruchtbarem Boden ausgestreut?

Nun kommt Oesterreich mit 61 Malern, davon die Hälfte aus Mailand; die Zahl ihrer Bilder beträgt 107. Die Sendungen der Lombarden und Venetianer sind erst vor wenigen Tagen eingetroffen. — Von nicht weniger als 34 Bildhauern sieht man 89 Nummern; 16 Blätter von 6 Kupferstechern; 6 architekt. Pläne von 4 Künstlern.

Die Niederlande haben 94 Bilder von 58 Malern eingesandt, außerdem einige Copien in Wasserfarben von 3 Künstlern. 5 Werke von 4 Bildhauern (die Gebrüder Wener aus Luxemburg eingerechnet), 26 Nummern von 10 Kupferstechern, 4 Zeichnungen von 3 Architekten. — Auch von der Insel Java (holl. Kolonie) ist ein Bild angeführt (landschaftliche Ansicht aus Java, aber in Paris gemalt.)

Die Schweiz bildet ein ziemlich ansehnliches Ganze mit 94 Bildern von 38 Malern. Dagegen haben nur 4 Bildhauer, 3 Kupferstecher und ein Lithograph ausgestellt.

Spanien ist durch 84 Bilder von 33 Malern, 10 Bildwerken von 5 Künstlern, 4 Blätter von einem Kupferstecher, 5 Rahmen von einem Lithographen und 20 Nummern von 14 Architekten vertreten.

Die neunte Stelle endlich nimmt Bayern ein, und zwar einstweilen nur im Katalog, wo von 32 Malern 64 Bilder angeführt sind. In der Wirklichkeit aber sind bis jetzt (16. Juni) im Ganzen nicht mehr als 18 Gemälde (und Aquarelle) von 15 Künstlern ausgestellt. In der Skulptur sind angegeben, eingesandt und ausgestellt: aus Landau die Gypsstatue eines Bacchus, aus München ein Crucifix aus Lindenholz und einige Rahmen mit Abdrücken von Medaillen, Wachsmodellen, Cameen ꝛc. (!!)

Schweden hat 28 Nummern von 17 Malern, 11 Bildwerke von 4 Künstlern, einige Lithographien und architekt. Zeichnungen. Norwegen 16 Bilder von 12 Künstlern.

Dänemark figurirt im Katalog mit 3 Malern, sämmtlich in Paris ansäßig, die 5 Bilder eingesandt, mit 2 Bildhauern und einem Kupferstecher. Der Nachtrag aber bringt 43 Bilder von 26 Künstlern, ohne Ausnahme in Kopenhagen lebend.

Nord-Amerika stellt 39 Bilder aus von 10 Künstlern, neun davon in Paris lebend, und 4 Bildwerke von 2 Künstlern.

Sardinien hat 26 Bilder von 15 Malern, eine Bronzebüste und eine Architekturzeichnung; Portugal 23 Bilder von 14 Künstlern und 5 Nummern von 3 Bildhauern; Baden und Nassau 10 Bilder von 7 Künstlern, und 4 von 2 Malern, einem Bildhauer, einem Kupferstecher und einem Lithographen. — Aus den freien Städten sieht man 18 Bilder von 16 Künstlern, und einen Kupferstich.

Der Kirchenstaat bringt von 8 Malern ein Dutzend Bilder und 3 Miniaturen, und 13 Bildwerke von 6 Künstlern, davon die Hälfte fremde.

Aus Würtemberg, so wie aus Toscana sind je 8—9 Nummern eingegangen.

Zuletzt kommen die beiden Hessen mit 6 Bildern von 3 Künstlern, eine Gypsgruppe und einige Nummern eines Kupferstechers (der in Paris lebt).

Endlich einige Nummern aus Griechenland, aus Peru, der Türkei und aus Mexiko.

In Betreff der Antikritik des Herrn Dr. H. Hübsch.

(Vergl. dessen Aufsatz „das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst in Mailand" in Nr. 20 und 21 des Deutschen Kunstblattes von diesem Jahre.)

Wo die tiefsten Verschiedenheiten geistiger Auffassung vorhanden sind, ist fortgesetztes Streiten nutzlos. Die geneigten Leser, welche für das Künstlerische in der Architektur und dessen historische Bewährung Interesse haben und der Controverse zwischen Hrn. H. und mir mit einiger Aufmerksamkeit gefolgt sind, werden vielleicht auch ohne weitere ausführliche Darlegung überzeugt sein, daß hier — möglichen Einzelversehen und deren Berichtigung zum Trotz — eine Einigung nicht erwartet werden kann. Ich stehe daher von einer neuen Entgegnung ab und berühre nur ein Paar Einzelheiten, über die mir noch eine Bemerkung nöthig scheint.

Bei den Bogenstellungen von S. Lorenzo zu Mailand hatte ich in der That unberücksichtigt gelassen, daß die gegenwärtigen Zwischenweiten sehr eng und die der von Hrn. H. entworfenen Restaurationen auch nicht sehr weit sind. Mein Widerspruch galt eben nur seiner apodiktischen Behauptung von der Vorliebe der altchristlichen Architektur für „kühne Zwischenweiten", wobei ich natürlich nicht ein enges Verhältniß nach Art der hellenischen Architektur, sondern nur eine Verwandtschaft zu dem in der spätrömischen Baukunst üblichen im Sinne haben konnte.

In Betreff der Absiden-Angelegenheit ist zu bemerken: daß die (ursprünglich, wie bekannt, schon von Constantin erbaute) Apostelkirche zu Constantinopel kaiserliche Begräbnißkirche war; daß S. Stefano rotondo zu Rom allerdings eine Absis hat, mit besonders ausgezeichnetem Vorraume vor derselben; und daß wegen der flachen Absis von S. Pudenziana zu Rom u. A. die Beschreibung Roms, S. 367 f., nachzulesen sein möchte.

Wegen der Arkadengallerie, welche die Kuppel der Kapelle S. Aquilino umgiebt, werden weitere Untersuchungen abgewartet werden müssen. Ebenso und noch mehr darüber, wie es sich mit der überhöhten Kuppel der alten Rundkirche bei Nocera verhält, wobei das Einsetzen der Arkadenbögen in die Kuppel und die hiedurch motivirte Anordnung vielleicht mit in Betracht kommen wird.

Wenn die Arkaden der inneren Gallerie von S. Giovanni zu Florenz einer Restauration aus der Epoche der Renaissance angehören sollen, so ist es auffallend, daß Leute wie Nelli, Richa u. A., welche das Gebäude zu ihrer Zeit sehr genau untersucht haben, davon nichts bemerkt, auch in den, für die spätere Geschichte reichlich vorhandenen Urkunden nicht die mindeste Spur davon gefunden haben. Wenn die „rein ionischen" Kapitäle der Säulchen (mit ihren nach romanischer Weise breit ausladenden Auflagern) als „unumstößlicher" Beweis dafür angeführt werden, so dürfte der Beweis vielleicht nur für Hrn. H. unumstößlich sein.

Wenn die Ansicht „wohlunterrichteter" Männer, wie Villani und Dante, daß S. Giovanni ursprünglich ein heidnischer Tempel gewesen, für dessen doch mindestens frühchristliches Alter maßgebend sein soll, so hat schon Rumohr bemerkt, daß ältere Wohlunterrichtete, wie Malispini, von jener Ansicht noch gar nichts wissen.

F. Kugler.

Kunstliteratur.

Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, von Jacob Burckhardt. 1 Bd. 8. XV. und 1112 Seiten. Basel, Schweighauser'sche Buchhandlung 1855.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Der lange Abschnitt über die Architektur der Renaissance ist sowohl in Betreff der allgemeinen Vortheile, als der Würdigung der einzelnen Gebäude das Beste, was mir über diesen Gegenstand bekannt geworden. Ich muß mich indeß auf einige Bemerkungen beschränken. Das Verhältniß der Renaissance zu ihren antiken Vorbildern bestimmt der Verf. sehr richtig dahin, daß sie das schon in der gothischen Architektur zur Geltung gelangte Gefühl für Räume, Linien und Verhältnisse weiter ausbildete und nur mit den antik-römischen Detailformen bekleidete. Als den Hauptmangel dieser ganzen Bauweise bezeichnet der Verf. daher auch das Unorganische, indem „die Formen nur oberflächlich und oft zufällig die Functionen ausdrücken, welchen die betreffenden Bautheile dienen sollen." Deßungeachtet entwickelt dieselbe durch Vertheilung der Grund- und Wandflächen, durch die schöne Ausführung geschmackvoller Details große Schönheiten, ja löst Aufgaben, welche in den beiden einzigen, streng organischen Stylen, dem griechischen und dem nordisch-gothischen nicht vorkommen. Innerhalb der Renaissance aber unterscheidet der Verf. wieder zwei Epochen, deren erste von 1420—1500, welche die des Suchens genannt wird, sich durch ein phantastisches, eine übermäßige Verzierung liebendes Wesen, die zweite von 1500—1540, — die goldne Zeit der modernen Architektur — durch eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesenen Dekoration erreicht. Was ich bei dieser allgemeinen Würdigung der Renaissance vermisse, ist das Hervorheben der großen Verschiedenheit des Erfolgs, womit in dieser Architektur kirchliche und profane Aufgaben behandelt worden sind. Den in derselben ausgeführten Kirchen fehlt nämlich fast durchweg der Eindruck der Weihe, des Heiligen, welche jeden ergreift, welcher eine gothische oder romanische Kirche betritt. Das an sich sehr wohlthätige Gefühl der oft sehr schönen und harmonischen Verhältnisse, des Lichten und Heiteren gewährt dafür keinen hinreichenden Ersatz. In manchen Fällen, wie z. B. bei den Kirchen des Brunelleschi, gesellt sich hierzu das Gefühl einer gewissen Nüchternheit, in anderen, vor allen in St. Peter, das der Großartigkeit und einer imponirenden, aber weltlichen Pracht. Eben wegen dieses profanen Charakters ist aber diese Architektur geeignet, in Palästen, Rath- und Landhäusern, in den praktischen Zwecken dienenden Theilen kirchlicher Gebäude, Residenzen von Chorherren, Klosterhöfen ꝛc., in hohem Maaße Befriedigendes, ja bisweilen durchaus Vollkommenes zu leisten, wie Brunelleschi im Palast Pitti, Balthasar Peruzzi in der

Farnesina. Man kann daher sagen, daß, wenn die romanische und die gothische Architektur die Idee der christlichen Kirche verwirklicht, die Renaissance dasselbe für alle weltliche Zwecke gethan hat. In diesem Sinne macht auch der Verf. auf die Bedeutung derselben für unsere Zeit aufmerksam. Bei dem nun folgenden Abschnitt der Frührenaissance eröffnen natürlich Brunelleschi und die übrigen großen Florentiner den Reigen. Bei ersterem macht der Verf. auf die bisher zu wenig beachtete Capelle der Familie Pazzi im vorderen Klosterhof von St. Croce aufmerksam. Wenn er die gothische, wie er selbst sagt, nur von Leon Baptista Alberti dekorirte Kirche St. Francesco zu Rimini dessen Hauptwerk nennt, so kann ich ihm hierin nicht beistimmen. Die von ihm gebaute Kirche St. Andrea zu Mantua scheint mir, ungeachtet aller späteren Veränderungen, in der Schönheit und Großartigkeit der Hauptformen ungleich mehr die edle Eigenthümlichkeit des Meisters auszusprechen. Bei der Betrachtung dieser Architektur in Oberitalien macht der Verf. mit Recht als ein eigenthümliches Moment auf den Backsteinbau und dessen Hauptkonsequenzen, den Pfeilerbau mit Stuck und die runden Abschlüsse aufmerksam. An den Gebäuden in Venedig ist in dieser Epoche das Hauptgewicht auf eine dem großen Reichthum entsprechende Dekoration in den kostbarsten Stoffen gelegt, Großräumigkeit wurde durch die Lokalität ausgeschlossen, für Schönheit der Massen und Linien fehlte es an den Architekten. Die Schönheit der einzelnen Verzierungen an so vielen Gebäuden verblendet den Verf. nicht, den meist sehr geringen architektonischen Gehalt zu übersehen. Er nennt die künstlerische Kraft, welche sie hervorgerufen, eine Schreinerphantasie.

Der Frührenaissance läßt nun der Verf. den schon erwähnten Abschnitt über die Dekoration folgen. Außer Architekten haben auch Bildhauer und Maler daran einen höchst bedeutenden Antheil. Hauptgegenstände derselben sind die Wandaltäre, die Chorschranken, die Sängerpulte, die Grabmäler, die Brunnen, die Gitterwerke, die ehrnen Kirchenpforten, endlich die Sakristeischränke, die Chorstühle und andere Gegenstände in Holz. Sehr treffend nennt der Verf. die Arabeske des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts eine fast selbständige Lebensäußerung der damaligen Kunst, wozu wenige antike Vorbilder nur die Anregung gaben. Ich stimme ihm völlig bei, wenn er dem Florentiner Desiderio da Settignano die frühste Ausbildung derselben beimißt. Eine neue Epoche trat hiefür mit der Entdeckung der Thermen des Titus ein, welche ihren reichsten und schönsten Ausdruck in Raphaels Loggien des Vaticans fand. Wie in der Kunst überhaupt, so trat auch darauf in der Arabeske ein rascher Verfall ein. „Theils geräth sie in zu große Abhängigkeit von den großen, baulichen Gesammteffekten, theils geht das von Raphael so genau abgewogene Verhältniß des Figürlichen zum blos Ornamentistischen verloren.“ Zur Zeit des Barockstyls aber verliert die Arabeske vollends ihre ganze Selbständigkeit. In der feinen Charakteristik, was die einzelnen Künstler, welche der Verf. wieder mit dem Brunelleschi beginnt, geleistet, bedaure ich, ihm nicht folgen zu können. Jeder Kunstfreund wird diese Bemerkungen mit besonderer Befriedigung lesen. Unter den Norditalienern wird mit Recht Alessandro Leopardo als der beste, und allein mit den Florentinern vergleichbare, genannt. Die bedeutenden Leistungen der Dekoration in Holz, sowohl in Relief, als in eingelegter Arbeit (intarsia) haben den Verf. veranlaßt, dieselben im Zusammenhang zu betrachten. In Florenz hebt er mit Recht die großen Dekoratoren Giuliano und Benedetto da Majano hervor, und vergißt auch nicht der wunderschönen Bilderrahmen, welche dort gemacht worden. Als schönstes Werk von eingelegter Arbeit bespricht er das Stuhlwerk des Chors von St. Domenico in Bologna von Fra Damiano da Bergamo. Seine Bemerkungen über die Schmucksachen, Gefäße in edlen Metallen, mit Email gefaßt x., knüpft der Verf. an den gefeierten Namen des B. Cellini. Als das Hauptverdienst dieser Arbeiten erkennt er den vollkommenen Einklang der reichen Formen und Farben. „Die zufällige Form kostbarer Steinarten gestatteten in der goldnen Einfassung nichts streng Architektonisches, sondern zwangen zu irgend einem Phantasiemotiv, und verlangten gerade die delikaten Henkel, Ränder x., wie wir sie sehen. In den Farben ist mit dem feinsten Sinn das Richtige getroffen, z. B. zu Lapislazuli eine Einfassung von Gold und Perlen x. Eine Hauptkonsequenz der freien Gefäßform aber war die phantastische Ausbildung einzelner Theile der Einfassung zu Masken, Nymphen, Drachen u. dgl. Statt der reinen Arabeske gab Benvenuto hier Leben und Beweglichkeit.

Nur einen flüchtigen Blick wirft der Verf. auf die Majolica, welche den Uebergang von der plastischen zur malerischen Dekoration bildet, indem er die Hauptsammlung der Art zu Loretto nicht kennt, sonst aber das Werthvollste sich im Auslande befindet. Trefflich aber bezeichnet er das Anziehende dieser einfachen Gefäße in folgender Weise: „Die Majoliken sind keine Fabrikate, sondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreiteten Formengefühls; in jeder Scherbe lebt ein Funke persönlicher Theilnahme und Anstrengung. Sodann sind sie wirkliche Gefäße; das Schreibzeug will keinen Altar, die Butterbüchse kein Grabmal vorstellen.“

Die Betrachtungen über die gemalte Dekoration leitet der Verf. mit der sehr richtigen Bemerkung ein, daß sie hauptsächlich auf den Schultern einiger großen Historienmaler ruht. Sie hat ihre Entstehung in der Einfassung historischer Fresken gefunden. Dahin gehören in früherer Zeit die Einfassungen der Gemälde des Benozzo Gozzoli im Camposanto zu Pisa. Schon mehr ausgebildet sind die ähnlichen Malereien des Pinturicchio, Perugino und besonders des Luca Signorelli. Alle diese aber treten wieder gegen den großen Andrea Mantegna zurück, welcher die antiker Kunst frei nachgeahmte, dekorirende Malerei zuerst zur Classicität erhob. Den Grund, daß jene antiken Vorbilder zur Zeit der Renaissance in dieser Gattung der Malerei eine so große Rolle spielen, findet der Verf. mit Recht in dem Umstande, daß es ihr mehr um das Schöne, Lebendige, Charaktervolle, als um das, auf die meist kirchlichen Gegenstände Bezügliche zu thun war. Wenn der Verf. mit Allen die Palme in dieser Gattung den Loggien des Raphael ertheilt, wobei dieser für die Erfindung und den Styl, Giovanni da Udine für die Naturwahrheit aufkam, so sind doch seine Bemerkungen über die Weise, „wie das Unendlich-Viele durch Gliederung und Abstufung zu einem harmonischen Eindruck gestaltet ist,“ treffend und eigenthümlich. Nächst Raphael gebührt meines Erachtens dem Giulio Romano, von dem der Verf. die Villa Madama hervorhebt, und der in dieser Gattung unbedingt sein Bestes geleistet hat, der Preis. Durch die trefflichen Werke von Gruner und Zahn ist ein großer Theil dieser, theils schon zerstörten, theils dem Untergange entgegen gehenden Malereien dieser Art, als die schönsten Muster eines edlen Geschmacks für die Nachwelt gerettet worden. Wie viel Schönes auch noch die Arbeiten in dieser Richtung von 1550 bis tief ins 17. Jahrhundert enthalten, so fehlt ihnen doch, wie der Verf. bemerkt, das Wesentlichste der Loggien — die Gesetzlichkeit. Wenn er das Erstreben einer naturalistischen Illusion in den Deckengemälden in Venedig tadelt, so pflichte ich ihm hierin um so mehr bei, als ich, wie schon oben bemerkt, die von ihm noch zugegebene Zweckmäßigkeit derselben überhaupt in Abrede stelle.

Die Bemalung der Façaden, womit sich Meister wie Mantegna, Polidor da Caravaggio befaßt haben, wird von dem Verf. mit Recht als eine der eigenthümlichsten Seiten der dekorativen Malerei behandelt. Die geringen, jetzt noch vorhandenen Ueberrste sind indeß nicht im Stande, uns eine Vorstellung von der reichen und herrlichen Wirkung zu geben, welche Städte wie Rom, Genua, Florenz,

Verona etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts gemacht haben müssen.

Seine Betrachtungen über die Hochrenaissance, worin dieselbe etwa von 1500—1540 den höchsten Aufschwung erreicht, eröffnet der Verf. mit der Bemerkung, daß sie, anstatt der spielenden Zierlust der früheren Epoche, ihre Richtung durchaus auf das Einfachgroße genommen hat. Zunächst wird darin auch in so fern ein gewisser Fortschritt zum Organischen nachgewiesen, als gewisse Glieder, wie Pilaster, welche bisher wesentlich die Funktion des Einrahmens versehen, ihre ursprüngliche Bestimmung als Stützen wiedererhalten. Vor Allem wird die Kunst der Verhältnisse im Großen, welche eine Vereinigung des Zweckmäßigen mit dem Schönen und Wohlthuenden erstrebt, mit vollem Bewußtsein ausgebildet. Mit Feinheit macht hier der Verf. wieder auf den Unterschied der organischen Style, in denen dieselbe Triebkraft Formen und Proportionen untrennbar hervorbringt, und dieses sekundairen Styls, der seine Gedanken freiwillig in fremden Sprachen ausdrückt, aufmerksam, und rechnet es mit Recht den besseren Architekten dieser Zeit zum Ruhm an, daß sie die unbegrenzte Freiheit in der Auswahl nicht mißbrauchten, vielmehr die höchsten Gesetze ihrer Kunst zu Tage zu fördern suchten. An die Stelle der Säulen treten hier meist die Pfeiler, und in Folge dessen die Ausbildung der Großräumigkeit, des weiten Hochbaues der Hallen und Kirchen. In der nun folgenden trefflichen Charakteristik der hervorragendsten Architekten dieser Zeit kann ich dem Verf. nicht im Einzelnen folgen. Mit Recht hebt er bei dem großen Bramante, welcher an der Spitze steht, seinen hohen Sinn für Verhältnisse, und bei Michelangelo, der den Beschluß macht, dieselbe Eigenschaft in einem noch gesteigertern Maaße hervor. Die großartige und originelle Weise, womit er diese handhabte, ist die Lichtseite seiner Architektur, „während das Detail unter seinen Händen ganz furchtbar verwilderte“ und einen höchst verderblichen Einfluß ausübte.

In den Gebäuden von etwa 1540—1580 erkennt der Verf. mit Recht ein neues geistiges Element, er hätte diese füglich die der Spätrenaissance nennen können. „Es ist die Zeit der großen Theoretiker, eines Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi, ihre Ausdrucksweise ist schärfer, aber auch kälter. Innerhalb der Schranken des mehr rechnenden und combinirenden Verstandes offenbart sich gleichwohl noch viel Geist und Originalität.“ Eine Hauptgruppe bilden hier die genuesischen Paläste, deren eigenthümliches Wesen sehr gut dargestellt, und deren Hauptmeister Galeazzo Alessi glücklich charakterisirt wird. Mit besonderer Vorliebe wird am Schluß der große Palladio gewürdigt und die Eigenthümlichkeit seiner Größe in der meisterlichen Raumbehandlung, sowohl der Grundfläche als des Aufrisses, nachgewiesen. Meinem Gefühl nach ist indeß der außerordentliche Vorzug seiner Paläste vor seinen Kirchen nicht stark genug betont. Letztere machen meist „den Eindruck des Nüchternen und Kalten“, der auch dem Verf. keineswegs entgangen ist, auch habe ich mein Auge nie recht an die bei seinen Kirchen so beliebten Halbgiebel der Seitenschiffe gewöhnen können, deren Willkürlichkeit auch der Verf. durchaus anerkennt.

Der allgemeine Standpunkt des Verf., so wie seine echte Kunstliebe giebt sich nirgend schlagender kund, als in dem nun folgenden Abschnitt über den Barockstyl. Ich beneide ihn förmlich um die moralische Kraft, die mit der treffendsten Schärfe erkannten Verirrungen und unsinnigen Ausschweifungen mit solcher Liebe in allen Umwandlungen zu verfolgen, und dabei die wenigen guten Seiten, welche selbst diese Bauweise besitzt, nicht zu verkennen. Nachdem der Verf. die Hauptvertreter derselben aufgeführt, von denen ich hier nur einige Koryphäen, als Domenico Fontana, Carlo Maderna, Francesco Borromini, Bernini und den Padre Pozzo nenne, hebt er seine Charakteristik mit folgendem Thema an: „Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache, wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon.“ Von der näheren Begründung dieses Themas muß ich mich leider mit der Anführung eines Satzes begnügen: „Die Bauglieder selbst, ohne ornamentales Detail, aber mit durchgehenden, oft sinnlosen Profilirungen aller Art überladen, kommen in Bewegung; hauptsächlich die Giebel beginnen seit Bernini und Borromini sich zu brechen, zu bäumen und in allen Richtungen zu schwingen.“ Ungeachtet aber so die einzelnen Formen ein von allem Organismus unabhängiges Leben bekommen, bringen doch die besseren Architekten eine zwar rein conventionelle, aber immer doch eine Harmonie hervor, welche mit der meist günstigen Beleuchtung und der energischen Profilirung der einzelnen Glieder die vortheilhafte Seite dieser Bauweise ausmacht. Bei der Besprechung der buntfarbigen und reichen Bekleidung der Wände in Stuck oder Stein, welche hier so charakteristisch ist, weist der Verf. nach, daß dabei das Uebel nicht in der Buntheit an sich, sondern im Mißverhältniß der einzelnen Dekorationsweisen zu einander zu suchen ist: Wenn er die wildesten Ausgeburten dieser Richtung glücklich Fieberphantasien der Architektur nennt, sind mir so manche derselben immer als monumentale Theaterdekorationen erschienen. Bei dem massenhaften Vorherrschen von Gebäuden dieser Art in Italien, vor Allem in Rom, wäre es überflüssig hier Einzelnes namhaft zu machen.

Am Schlusse dieses Abschnitts folgt noch ein Capitel über die altitalienischen Gärten. Bekanntlich sind die Vorbilder des sogenannten französischen Gartenstyls, dessen Hauptprincip darin besteht, daß er architektonische Linien festhält, welche mit den dazu gehörenden Gebäuden in Harmonie stehen, in Italien zu suchen. Gewiß erkennt der Verf. in der Anlage des großen vaticanischen Hofes von Bramante mit Recht eine Anregung zu einer grandiosen künstlerischen Behandlung der Gärten, als deren vielleicht ältestes und durch die Naturvorzüge unerreichbares Beispiel er die 1549 angelegten der Villa d'Este in Tivoli geltend macht. Einen Hauptreiz erhalten diese Art Gärten durch Aussichten auf Bergfernen, Seeküsten rc., als des völligsten Gegensatzes reiner und großer Naturformen mit dem architektonischen Gesetz, wie der Verf. bemerkt, und das Fehlen von dergleichen als einen wesentlichen Mangel des berühmten Gartens von Versailles bezeichnet. Aus der Zeit vom Ende des 16. Jahrhunderts ab, als der Epoche der vollständigen Ausbildung des italienischen Gartensystems, werden die schönsten Anlagen, von denen ich nur die Villen Aldobrandini, Borghese, Pamfili und Albani nenne, kurz, aber treffend, besprochen. (Fortsetzung folgt.)

(Diese Nummer ist Nr. 13 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal, Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 27. | Donnerstag, den 5. Juli. | 1855.

Das unbefugte Nachbilden von Kunstwerken.

Motto.

> Der öffentlichen Verachtung trotzen darf man zwar für Eroberung sittlicher Güter, aber nicht für Erwerb körperlicher.
>
> Jean Paul.

Der bekannte Prozeß von Piloty und Löhle in München gegen A. H. Payne wegen des Letzteren Nachbildung des von den Ersteren herausgegebenen Werkes hat eben so allgemeines Interesse erregt, als die Handlungsweise des Herrn Payne allgemeine Indignation. Diese wurde zwar nicht gesteigert, aber doch befestigt, als das rechtliche Urtheil des K. bair. Staatsraths dem allgemeinen moralischen Urtheil beitrat und die Production des Herrn Payne als sträflichen Nachdruck verdammte. Inzwischen hat das K. sächs. Tribunal, bei welchem die Sache auf's Neue anhängig gemacht werden mußte, wenn jenes Urtheil auch im sächsischen Staate executive Anwendung finden sollte, ein entgegengesetztes Erkenntniß gefällt. Ob dies Erkenntniß, welches immerhin den Bestimmungen der sächsischen Landesgesetze entsprechen mag, das öffentliche moralische Urtheil verändern wird? gewiß so wenig als irgend ein Mann von Ehre den Nachdruck, zur Zeit da es noch gar keine Gesetze gegen denselben gab, für recht gehalten hat. Indem wir das genannte Erkenntniß zu beleuchten unternehmen, werden wir der Gesinnung und dem Resultate nach nur die allgemeine Stimme des Publikums auszusprechen haben, dabei aber versuchen, dieselbe auf sachgemäße rechtliche Grundsätze zurückzuführen.

Es kann uns nicht in den Sinn kommen, die Richtigkeit der Entscheidung des sächsischen Tribunals nach sächsischen Gesetzen zu bezweifeln; aber die Gerechtigkeit derselben mit und nach deutschem Rechtssinn zu prüfen, fühlen wir uns, weil es ein öffentliches wesentliches Interesse der Kunst betrifft, eben so verpflichtet als berechtigt. Nicht nach sächsisch juristischen, sondern deutschen moralischen Rechtsprinzipien werden wir die Frage zu beleuchten haben, an welche sich einschließlich auch die knüpft, ob das Urtheil auch nur mit dem, was in anderen Fällen, selbst in Sachsen, als Recht und Schutz des Eigenthums gilt, übereinstimmt.

Die Freisprechung Payne's beruht, wie aus dem publicirten Erkenntniß zu ersehen, nicht auf irgend welchen individuellen Verhältnissen, die in der Streitfrage obwalteten, sondern in dem aufgestellten allgemeinen Grundsatz: daß überhaupt die Nachbildung der Nachbildung eines Kunstwerks nicht als strafbarer Nachdruck anzusehen ist. Wie tief dieser Grundsatz in das Leben der Kunst und besonders des Kunsthandels eingreift, ist auf den ersten Blick ersichtlich; denn hiermit sind sämmtliche Lithographieen, Kupfer- und Stahlstiche, Holzschnitte und alle Arten der Vervielfältigungskunst, wiefern sie nicht Originalwerke enthalten, des rechtlichen Schutzes beraubt. Nur dann und so lange als der Künstler des Originals das Vervielfältigungsrecht besitzt, ist auch die von ihm veranstaltete oder bewilligte Nachbildung geschützt, alle Copieen aber von Werken älterer Meister sind der weiteren Copiespekulation gänzlich preisgegeben.

Wir wollen nicht von der Beschränkung und Hemmung reden, welche jeder fleißigen und künstlerischen Copie bedeutender alter Werke damit bereitet, wie alle Hunde der Pfuscherei und Spekulirsucht gegen sie gehetzt werden; das scheinen die Gutachten des Dresdener Sachverständigen-Vereins zur Genüge gethan zu haben, da der wohlweise Referent im „Börsenblatt Nr. 31. d. J. bemerkt, daß sie die Frage einfach vom Standpunkt einer vermeintlichen Nützlichkeit aus in das Auge gefaßt und sich — meint der wohlweise Referent — gleich dem Gutachten der Akademie der Künste gänzlich unfähig gezeigt haben, die wesentliche Rechtsfrage zu lösen."

Der Akademie und dem Sachverständigenverein scheint *wesentlich* die Frage gestellt gewesen zu sein, ob die Copie der *Copie zur* Vorlage gedient habe; diese wird allerdings gleichgiltig, wenn der Appellhof entscheidet, daß, „gesetzt es wäre bewiesen, daß von der Copie eine Copie veröffentlicht ist, auch dann kein strafbarer Nachdruck darin liege." Der Entscheidungsgrund dreht sich um die andere Frage, ob die Copie als solche als ein Kunstwerk im Sinne

des Gesetzes anzusehen und demselben Schutz gegen fernere Nachbildung zu verleihen sei. Diese Frage — meint wiederum der wohlweise Referent — sei von dem sächs. Appellhof „in einem befriedigenden und erschöpfenden Sinne" zur Entscheidung gebracht.

Ueber diese Frage nun hat das Appellationsgericht ohne — vielleicht auch gegen — alles Gutachten von Sachverständigen auf eigene Hand und mit lediglich juristischem Sinne entschieden. Uns aber will es bedünken, als ob diese allgemeine Frage eben so sehr und noch mehr als die Feststellung irgend einer speciellen Thatsache vor das Forum der Sachverständigen gehörte. Ob die Copirung eines Oelgemäldes durch Stahlstich oder Lithographie u. dgl. ein Werk der Kunst oder bloßer Geschicklichkeit sei, darüber können wohl schwerlich Juristen in dieser Eigenschaft und als solche, sondern nur Kunstverständige urtheilen; die Jurisprudenz befaßt sich unseres Wissens nicht mit der Feststellung ästhetischer und technologischer Kategorieen. Grade als ob der Richter allein darüber entscheiden wollte, ob z. B. Narrheit im engeren Sinn Wahnsinn sei oder nicht, und nur die specielle Frage, ob dies Individuum an Narrheit leide, dem Arzte vorlegen wollte. — Ja noch mehr! das Appellationsgericht hat seine Entscheidung nicht dahin gerichtet: ob hier ein verliehener Schutz gebrochen, oder ob überhaupt ein Schutz für das Objekt verliehen ist nach den Gesetzen, sondern ob ihm ein Schutz zu verleihen sei; das aber ist eine legislatorische Frage und keine juristische.

Wie dem aber auch sei, so steht unläugbar fest, daß sowohl für die Aufstellung von hier einschlagenden Kategorieen als sogar für jede Anwendung derselben auf einen besonderen Fall keine andere Autorität zur Sicherheit und Gerechtigkeit zu finden ist als im Kreise der Sachverständigen, welche ihr Gutachten den Juristen unterbreiten oder es mit ihnen gemeinsam berathen.

Die Appellationsrichter haben dies Geschäft der Sachverständigen hier selbst übernommen. Ihre Auffassung der Kunstthätigkeit zeigt aber, gelinde gesagt, die äußerste Abstraction, wie sie von Laien allerdings nicht anders zu erwarten ist.

Das Erkenntniß „unterscheidet zwischen solchen Lithographieen, welche dazu bestimmt sind, eine selbstständige künstlerische Erfindung zur Anschauung zu bringen, und solchen, deren Zweck blos darin besteht, eine bereits in einem anderen Kunstwerke dargestellte fremde künstlerische Schöpfung wiederzugeben. Erstere, heißt es dann, sind für Kunstwerke zu betrachten, welchen der Rechtsschutz gegen Nachbildungen zukommt, letztere sind weiter nichts als Nachbildungen, die, so vollkommen sie auch in dem Wiedergeben des Originals sein mögen, auf diesen Rechtsschutz keinen Anspruch haben, weil eben ihr Werth in das möglichst getreue Nachbilden eines Kunstwerks zu setzen ist."

Zunächst ist hierbei auf die stricte Consequenz aufmerksam zu machen, die sich daraus ergiebt, daß nämlich alle Bilder, welche Copieen von architektonischen und Skulpturwerken ausmachen, jedes Rechtsschutzes beraubt sind; denn auch hier wird keine „selbstständige künstlerische Erfindung zur Anschauung gebracht" und daß selbst die Kunstfertigkeit, von einem Gebäude eine Zeichnungscopie zu entwerfen, durchschnittlich eine weit geringere ist, als ein Oelgemälde lithographisch zu copiren, wird gewiß Niemand bezweifeln. Und ob man dann nicht auch von einem jeden Portrait sagen kann, daß es keine selbständige künstlerische Erfindung zur Anschauung zu bringen bestimmt sei? Demnach also jedes Gemälde von Potentaten, Gelehrten ꝛc. ohne Weiteres dem Nachdruck anheimgegeben wird? Vielleicht aber lassen sich die Richter auch diese Consequenz gefallen.

Hiervon aber abgesehen erscheint die ganze Auffassung der hier einschlagenden Kunst so, als ob es sich in ihr um die Erfindung im polytechnischen Sinne handelte; man frage doch bei allen Kunstakademieen herum, ob sie die Meister des Kupferstichs, des Stahlstichs, der Lithographie, auch wo sie copiren, nicht im strengsten und hohen Sinne des Wortes Künstler nennen, und ihre Thätigkeit eine künstlerische Thätigkeit? Sodann erscheint es in jener Unterscheidung, als ob der Rechtsschutz blos eine Art von Bann gegen die Vervielfältigung sein sollte, und nicht vielmehr — ein Gesichtspunkt, der dem Juristen doch am allernächsten liegen sollte — der Schutz eines wohlerworbenen Eigenthums. Der Kupferstecher, welcher bei einer Copie eine geraume Zeit, viel Mühe und Fleiß auf seine künstlerische Thätigkeit — denn eine solche ist es unbestreitbar, wenn man sie nicht, was das Erkenntniß doch vermeidet, eine handwerksmäßige nennen will — verwendet, soll unseres Erachtens dadurch das Recht erwerben, den Erfolg derselben allein zu genießen.

Künstlerische Thätigkeit, das ist der Begriff, um den es sich hier handelt, aber nicht der Gegensatz von Erfindung und Copie.

Die Herren Richter scheinen eben nicht zu wissen, daß ein außerordentlich tüchtiger Zeichner zu sein dazu gehört, um ein ausgezeichneter Kupferstecher heißen zu können. Die echten Kupferstecher und Steinzeichner sind reproduktive Genies. Es ist ihnen vor Allem gegeben, in dem Kunstwerke bis an die Wurzeln seiner Existenz, bis an seine Entstehungsbedingungen zu dringen, das darin niedergelegte und befestigte Genie eines Andern zu erfassen und die Geschicklichkeit und Willfährigkeit ihrer Hand bis zu dem Grade zu steigern und zu beherrschen, daß sie ein beredtes Zeugniß ablegen kann von dem erfaßten Geiste des Andern. Es ist doch ein höchst arger Irrthum des Erkenntnisses, immer nur von der „mechanischen" Geschicklichkeit zu reden, als ob man nicht jeden Kupferstecher und Steinzeichner auslachen würde, der nur die Linien seines Originals wiedergeben wollte (obgleich das, gut gemacht, auch keine Kleinigkeit ist), der nicht auch zeigte, daß er den Geist des Werkes verstanden habe und im Ausdruck wiederzugeben verstehe. Was wollt Ihr nun noch Ihr Mandel, Schäffer, Eichens, Felsing, Keller, Jacoby, Hanfstängl? und alle Ihr andern Männer, auf die unser Vaterland stolz sein darf, Ihr wackern Uebersetzer der malerischen Gedanken Eurer Künstlerbrüder in die Sprache von Licht und Schatten? Ihr sollt — so will das Dresdener Erkenntniß — von nun an nicht mehr gemessen werden nach Eurer eigentlichen und wahren Bedeutung als reproduzirende Künstler, sondern Ihr geltet genau so viel und nicht mehr als — eine Camera obscura.

Höret die fernere Begründung der citirten Ansicht des Erkenntnisses: „Die bloße Kunstfertigkeit ohne Selbständigkeit der Schöpfung bedarf einerseits keines Rechtsschutzes, weil bei solchen Seiten eines Anderen, welcher nicht dieselbe Geschicklichkeit besitzt, eine Concurrenz gar nicht möglich ist, verdient aber auch andererseits einen solchen nicht, weil ihr der Werth der künstlerischen Erfindung abgeht." Ueber das Letztere ist gesprochen; das Erstere aber, daß eine Concurrenz des minder Geschickten mit dem Geschickteren gar nicht möglich ist, das ist .. was soll man nur sagen? Und wenn derselbe Künstler an einem Werke mit aller Sorgfalt 6 Monate und dann für eine zweite billigere Ausgabe mit aller Nachlässigkeit 2 Monate arbeitet, auch dann noch ist wohl eine Concurrenz beider Auflagen bei zwei Drittheil des kauflustigen Publikums mehr als wahrscheinlich. Wir möchten die Herren Richter selbst fragen, ob sie, wenn ein Blatt 10 Thlr. kostet, ein minder geschickt angefertigtes aber für 3 zu haben ist, immer das für 10 kaufen werden. Ueber die Grenzen der Concurrenzfähigkeit waren wiederum Sachverständige, vor Allen Kunsthändler zu hören! Gewiß hätte Herr Payne darüber genaueren Bescheid geben können.

Endlich aber spricht das Erkenntniß den letzten und, wie es scheint, gewichtigsten Grund für die Entscheidung aus. „Es folgt hieraus, heißt es weiter, daß den Klägern gegen das Unternehmen

des Beklagten, dieselben Original-Kunstwerke, welche sie, die Kläger, lithographirt haben, in Stahlstichen nachzubilden (NB. nach den Lithographien — wie oben als bewiesen gesetzt wurde), um so weniger ein Widerspruchsrecht zusteht, als die Stahlstiche des Beklagten in sofern, als sie eine möglichst getreue Nachbildung der Original-Kunstwerke bezwecken, eben so Kunstwerke sind, als es die Lithographieen der Kläger nach dieser Richtung hin sind." Hier also wird die Annahme zugegeben, daß die Lithographieen in Rede Kunstwerke sind, welche sonst des Rechtsschutzes sich erfreuen, zugleich aber behauptet, daß dann die Stahlstiche in gleichem Sinne Kunstwerke sind. Abgesehen nun davon, daß dieses zweite Kunstwerk in seinem Entstehen von dem ersteren bedingt, weil fertig copirt ist, unbefugtes Copiren aber eben die Rechtsfrage ausmacht, abgesehen hiervon, sagen wir, muß es auf den ersten Blick allerdings scheinen, als ob beide Kunstwerke einander völlig gleich seien; beide verhalten sich gleich zum Original, beide bestehen durch die gleiche Kunstthätigkeit. Wenn man aber die Sache genauer ansieht und das Verhältniß strenge erwägt, so zeigt sich zwischen beiden ein Unterschied, auf welchen hier Alles ankommt; nämlich gerade ein Unterschied in der Selbständigkeit und Originalität, worauf im Erkenntniß alles Gewicht gelegt ist.

Die erste Nachbildung, hier die Lithographie, hat den Charakter der Selbständigkeit und beziehungsweise der Originalität grade darin, gegenüber ihrem (nämlich dem ursprünglichen) Original: daß sie in der Kunstmanier der Vervielfältigung angefertigt ist. In diesem Punkt, der so wesentlich ist, daß grade das Eigenthum, der Besitz, der Lohn der Kunstthätigkeit, um den es allein sich hier handelt, in der Vervielfältigung besteht; das zweite Kunstwerk dagegen entbehrt dieser Selbständigkeit, ist nach allen Seiten hin eine Copie.

Der erste Künstler, der Lithograph, hat ein Original-Kunstwerk für die Anschauung nur reproduzirt, aber für die Vervielfältigung, für den zahlreichen Besitz desselben hat er ein Kunstwerk producirt; der zweite Künstler hat auch in dieser Beziehung nur copirt. Jener aber hat durch seine künstlerische Thätigkeit für die Vervielfältigung, und zwar für die bestimmte, individuelle, einer gewissen Kunststufe angehörigen Vervielfältigung, das Recht und den Schutz derselben erworben; von ihr und durch sie eine neue Vervielfältigung bereiten, heißt in das Eigenthum eines Andern eingreifen.

Die neue Kirche in Bremerhaven.

Wenn wir noch vor wenigen Jahren zu unsrer Schande gestehen mußten, daß es in Deutschland eine evangelische Stadt von fast 5000 Einwohnern giebt, die keine Kirche hatte, so konnte dieser Mangel sowohl darin seine Entschuldigung finden, daß es eben Bremerhaven, die jüngste aller deutschen Städte ist, und als solche noch zu sehr in den Sorgen um materielle Existenz und körperliches Gedeihen befangen; als auch darin, daß bis vor Kurzem ein eigenthümlicher Unstern über der Erbauung eines dortigen Gotteshauses schwebte. Als nämlich jene Sorgen fast ganz entschwunden, die Existenz gesichert und das irdische Haus nach allen Seiten und Richtungen hin gegründet und ausgebaut war, da begann man im Jahre 1846 unter den freudigsten Hoffnungen auch den Bau der Kirche, aber es zeigte sich leider gar bald, daß man die Schwierigkeiten des Terrains für viel geringer gehalten hatte, als sie es in der That sind. Die bereits zu einer ansehnlichen Höhe geführten Mauern bekamen derartige Risse, daß man die Fortsetzung des Baues auf dem alten Fundamente aufgeben mußte, und sich aus Mangel an hinlänglichen Geldmitteln genöthigt sah, den traurigen Anblick der jungen Ruine fast sechs Jahre lang vor Augen zu haben. Endlich wurde im Frühling 1853 der Bau wieder begonnen; auf den Rath und nach den Angaben des talentvollen Bauconducteurs Löschen wurden die alten Mauern abgetragen, neben den zu den alten Thurmfundamenten gehörenden 8 Senkpfeilern wurden 150 Pfähle von etwa 50 Fuß Länge eingerammt und den Umfassungsmauern der Kirche durch mehr als 300 Pfähle, ebenfalls von dieser Länge, von denen 12 bis 15 unter jedem Strebepfeiler stehen, sowie durch die darüber errichteten steinernen Rundbogen ein hinlänglich sicheres Fundament verliehen. Auf diesem erhob sich in dem kurzen Zeitraume von etwas mehr als zwei Jahren, nach dem Plane und unter der Leitung des genannten Architekten, eine Kirche des edelsten gothischen Styls, deren feierliche Einweihung am 22. April d. J. geschah. Die Baukosten der Kirche und des im Westen sich bereits zu einer Höhe von 168 Fuß erhebenden, auf 252 Fuß projectirten Thurmes belaufen sich nur auf etwa 12,000 Lo'or.

In der Mitte des freundlichen, wenigstens in der Längenausdehnung schon ziemlich bedeutenden Städtchens gelegen, zeigt sich die Kirche, fast durchweg aus Backsteinen erbaut, schon von außen als dreischiffig, ohne Querschiff, mit einem im Osten vorgelegten polygonen Chor, auf dessen Dache sich ein achteckiges in eine schlanke Pyramide auslaufendes Thürmchen erhebt. An den Chor lehnt sich im Osten noch eine kleine Sakristei mit einem östlich vorspringenden Eingange an. Der quadratische Unterbau des Hauptthurms ist im Westen dem Mittelschiff vorgelegt und zeigt uns den Haupteingang, außer welchen wir an der Westseite der beiden den Seitenschiffen angefügten Vorhallen ebenfalls je einen Eingang erblicken. Die Gesammtlänge des Baues beträgt bei einer Breite von 66 Fuß mit der Mauerdicke 212 Fuß, wovon 124 auf das Langhaus kommen, so daß sich in diesem die Breite zur Länge wie 1 zu 2 verhält.

Zwar einfach, aber doch nicht schmucklos, zeigt sich das Aeußere der Kirche. Die drei Schiffe liegen unter einem mit Schiefern gedeckten Dache, das durch ein in gewöhnlicher Weise unter einem Winkel von 45 Grad vorspringendes, kräftig profilirtes Hauptgesims von den leichten Umfassungsmauern der Seitenschiffe mit ihren hohen Spitzbogenfenstern und den dazwischen stehenden Strebepfeilern getrennt wird. Die Zahl dieser Fenstern beträgt je sieben, wie an der Aukirche in München, aber diese Uebereinstimmung ist unseres Wissens auch die einzige, die sich finden läßt; alles Uebrige in der Grundanlage, den Maaßverhältnissen, Profilen, Ornamenten u. s. w. Nichts stimmt mit der Auer Kirche überein, als dieser durch sieben Fenster mit Strebepfeilern und den sie bekrönenden einfachen Fialen mit Nothwendigkeit gegebene Anblick. Und doch hat man, ob als Vorwurf, wissen wir nicht, der Kirche ein bedeutendes Anklingen an jenes Meisterwerk Ohlmüller's zuschreiben wollen. — Die Strebepfeiler steigen bis zum Centrumspunkt des Spitzbogens der Fenster empor, wo sie mit einer starken Wasserschräge endigen und in vierseitige über Eck gestellte Fialen übergehen, welche das Dachgesims unterbrechend, über dasselbe emporsteigen und mit einer vierseitigen Pyramide bekrönt sind. Die Fenster, drei verticale Abtheilungen bildend, sind von Stäben eingefaßt, welche in ihren Profilen mit den zwischen liegenden Hohlkehlen als Nachbildung der Gewölbe tragenden Pfeiler des Innern erscheinen, und zeigen schon von außen einen großen Reichthum in der Anordnung des Maaßwerkes, das sich in sämmtlichen 14, sowie in den 5 Chorfenstern niemals wiederholt, sondern stets eine andere Zeichnung bietet, wodurch freilich eine Verbindung älterer und jüngerer Formen fast unvermeidlich wurde. Auf sinnreiche Weise hat der Künstler ein die Trinität andeutendes Muster in das mittlere der fünf Chorfenster gebracht, das im Innern auf den Altar herabschaut. Ueber diesen Chorfenstern befindet sich ein aus einer Arkadengalerie bestehender, die Strebepfeiler der Chormauern durchbrechender Umgang, der theils durch Zurücksetzung

der Chormauer, theils durch die Vorkragung von Bogen, welche zwischen jenen Strebepfeilern gespannt sind, gebildet ist und seinen Zugang vom Kirchenboden hat, da der Gewölbscheitel der Seitenschiffe mit dem Fußboden dieses Umgangs in einer Flucht liegt. Darüber steigt die Chormauer in fünf Giebeldreiecken bis zur Höhe des Daches des Langhauses empor. Das Einzige, was uns im Aeußeren von unangenehmer Wirkung erscheint, ist die erwähnte, der Mitte des Chorschlusses angebaute Sakristei, die, wenn sie einmal aus gottesdienstlichen Rücksichten geboten war, wenigstens in ihrem Aeußeren an die dem Chorhaupte mancher französischen Kathedralen (in Deutschland bekanntlich auch in Halberstadt) vorgelegte Marienkapelle hätte erinnern sollen.

Bei der Betrachtung der Westfaçade haben wir zwar die des Thurmes, der ein Grundquadrat von 28 Fuß Seite hat, von der der beiden den Seitenschiffen angebauten Vorhallen zu unterscheiden, doch stimmen alle drei darin überein, daß ihr unteres Geschoß über den Portalen, deren Profile die Motive der Fenstereinfassungen wiederholen, einen hohen Wimperg zeigt, dessen Schenkel mit Borten besetzt sind und mit der Kreuzblume schließen. Während das zweite Stockwerk der Thurmfaçade über einer zierlichen Arkadengalerie aus einer prächtigen Fensterrose besteht, zeigt das der Vorhallen je zwei Fenster und über ihnen das Hauptgesims und das Giebeldreieck des Daches. Zu einem Giebeldreieck gleicher Höhe steigt auch die Nord- und die Südseite der Vorhalle empor. Das dritte, um ein Bedeutendes zurücktretende, viel höhere Thurmgeschoß, neben welchem die aufsteigenden Strebepfeiler der Ecken sich in einer Schmiege endigen, wird über seinen je zwei schmaleren Fenstern an drei Stielen das Zifferblatt enthalten. Hohe, in drei Absätzen aufsteigende Fialen vermitteln dann über diesem quadratischen Unterbau den Uebergang ins Octagon. Der ganze bis soweit fertige Theil des Thurmes gestattet für jetzt dem Beschauer wegen des Gerüstes keinen klaren Anblick; wir wollen uns daher weder hierüber, noch über den fehlenden Helm und über den auf dem Dache der nördlichen und der südlichen Vorhalle projectirten achteckigen durchbrochenen Thurm mit bekrönender Galerie ein Urtheil erlauben und nur bemerken, daß der Künstler als Höhe des quadratischen Unterbaues das Vierfache der Grundlinie, also 112, als Höhe des Octagons das Zweifache derselben, also 56, als Höhe des Helms das Dreifache, also 84 Fuß genommen hat, was eine Gesammthöhe von 252 Fuß beträgt. Jedenfalls läßt sich nach dem Vorhandenen mit Sicherheit voraussehen, daß die oberen Geschosse sowie die noch fehlenden Sculpturornamente dem Geiste des Ganzen entsprechen und Thurm und Kirche zur edelsten, weit hinaus im Meere wie auf dem Flachlande sichtbaren Zierde der Gegend machen werden.

Betreten wir jetzt noch auf einige Augenblicke durch eins der westlichen Portale das leicht zu übersehende Innere, so stehen wir zunächst unter der sich über die ganze Breite der Kirche erstreckenden Empore, auf der im Thurmbau die Orgel vor der Fensterrose dergestalt angebracht werden soll, daß diese durch die Pfeifen derselben nicht verdeckt wird. Vor der Orgel der freie Raum für den Sängerchor. Wenden wir sodann das Auge nach Osten, so haben wir drei gleich lange, aber keineswegs gleich breite Schiffe vor uns, von denen das mittlere bis zum Gewölbscheitel 72, die beiden anderen 54 Fuß hoch sind. Die letzteren werden durch je sechs schlankaufsteigende Arkadenpfeiler vom Mittelschiff getrennt. Diese bilden über dem Sockel und der Basis ein regelmäßiges Achteck mit concaven Seitenflächen (Marienk. in Zwickau), an denen nur an den vier Hauptseiten dünne Dreiviertelsäulen emporsteigen. Zwei von diesen haben ein Capitäl und tragen die Gewölberippen, während die anderen beiden sich ohne Capitäl als Unterstützung der Scheidemauer in den Scheidebogen fortsetzen. An den Umfassungsmauern ruhen Gurten und Rippen auf spitz zulaufenden Kragsteinen. Was aber das angedeutete Verhältniß der Breite der Seitenschiffe zu der des Mittelschiffes anlangt, so ist es hier in That ein sehr auffallendes, und möchte sich in rein gothischen Kirchen schwerlich wiederfinden; es kommt nämlich dem in Riddagshausen (12:32) sehr nahe, da es $11\frac{1}{2}:33$ beträgt. Doch möchte dieses Mißverhältniß nicht dem Meister unsres Baues zum Vorwurf zu machen sein, weil ihm durch die vorhandenen Fundamente auch die Breite des Chors gegeben war, diese aber nicht füglich die des Mittelschiffes übertreffen konnte. Mithin war ihm auch die Breite der Seitenschiffe gegeben, die, wenn sie nur eine ihrer geringen Breite entsprechende Höhe erhalten hätten, neben dem sehr breiten und hohen Mittelschiff fast verschwunden wären. Ebenso wenig können wir die Dimensionen des Chors billigen, weil er in der Weise dreiseitig aus dem Achteck schließt, daß sein ganzer Raum nur von fünf solcher Seiten umfaßt wird, was nur statthaft gewesen wäre, wenn die Seitenschiffe einen Umgang gebildet hätten. Da sie das nicht thun, erscheint der Chor wenigstens im Innern offenbar zu kurz.

Was die bis jetzt spärliche innere Ausschmückung der Kirche und ihre Geräthe betrifft, so haben wir außer dem Nothbehelf der überall angebrachten buntfarbigen Glasscheiben fast aller Fenster die ziemlich schmucklose steinerne Kanzel zu erwähnen, der man gegen die Absicht des Baumeisters und unbewußt, wenigstens einstweilen, die Stelle der alten Ambonen gegeben hat, nämlich ganz frei stehend links beim Aufgange auf den Chor, wobei man im Rücken des Predigers, um dessen Worte hörbarer zu machen, eine schmale Thür angebracht hat. Das Pendant der Kanzel bildet rechts beim Beginn des Chors ein im gothischen Geschmack gearbeiteter, schwerlich zum Gebrauch bestimmter Taufstein, so daß der Eingang zu dem drei Stufen erhöhten Chor dadurch ziemlich schmal geworden ist. Hoffentlich wird man bald einsehen, daß es besser wäre, der Kanzel den ihr bereits im frühen Mittelalter gewöhnlich angewiesenen Platz an einem der Arkadenpfeiler, etwa dem ersten vom Chore aus, zu ertheilen.

H. A. Müller.

Zur Kunstgeschichte Westphalens.

In der Ueberwasserkirche zu Münster befindet sich ein Gemälde von **Zum Ring**, wahrscheinlich dem jüngeren, oder von Vater und Sohn gemeinschaftlich gemalt, dessen bei Lübke und auch in den Nachträgen des Hrn. E. Becker — unlängst im D. Kunstblatt mitgetheilt — keine Erwähnung geschieht. Das Bild, welches leider in der letzten Zeit durch eine unverständige Restauration sehr gelitten hat, stellt die zwei Gesetztafeln mit den 10 Geboten dar, und ist ein Monument der Familie des Ludger Zum Ring. Unter den Gesetzestafeln, die oben in Halbkreisen enden, wird die ganze Familie sichtbar; über der ersten Tafel seitwärts zeigt sich der Vater Ludger Zum Ring und weiset mit der Rechten, womit er zugleich ein Käppchen gefaßt hält, auf den Titel: De teyn Gebode Godes. Ihm gegenüber seitwärts über der zweiten Tafel wird seine Hausfrau sichtbar, die Hände gefaltet. Neben Ludger stehen die beiden ältesten, erwachsenen Söhne, wie der Vater bärtige und kräftige Gestalten. Neben der Mutter zeigt sich das älteste Töchterchen, das einen Säugling emporhält, mit welchem ein Knabe zu scherzen scheint. Zwischen den Halbkreisen der Tafeln werden noch drei andere Knaben in naiven Kopfwendungen — einer derselben guckt mit Anstrengung hinter der ersten Tafel hervor — sichtbar.

Unter den Gesetzestafeln steht folgende Inschrift:

Ludger tho Ring een maeler gudich
Van manchen Kunsten overvloedich
He was olt ein und viefftich Jaer,
Im seven und vertichsten verwaer

Oeck Anna syn huesfrow vercoren
Starf erst des negsten Daegs darvoren
Welckers Gelyken man nich vel vandt
Doch wort se klein an em erkannt
Heft sinen lesten end genommen
Up Pallemdach tot sinen Frommen
Wort Twe und viftich jaren olt
Godt nem se und uns all in Gwalt.

Das Bild hat folgendes Monogramm:

 ANNO DÑI. 1548. 21.>.

E. Wdg.

Kunstliteratur.

Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, von Jacob Burckhardt. 1 Vol. 8. XV. und 1112 Seiten. Basel, Schweighauserſche Buchhandlung 1855.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Ich komme nun auf den zweiten von der Skulptur handelnden Theil.

Der Verf. eröffnet seine Betrachtungen über die Skulptur der Griechen mit der nicht genug zu beherzigenden Bemerkung, daß dieses Kunstvolk „par excellence" von seinen Künstlern nicht Originalität im heutigen Sinne, d. h. nicht ewig abwechselnde Aufgaben und Darstellungsweisen verlangte, sondern es ihm genügte, wenn für irgend einen Gegenstand der höchste Ausdruck einmal gefunden war, Jahrhunderte hindurch diesen frei reproducirt, oder auch ohne Weiteres wiederholt zu sehen. Hierin ist der Hauptgrund zu suchen, daß die griechische Kunst sich so lange auf der einmal erreichten Höhe erhalten, und ein richtiger Geschmack so allgemein und so dauernd verbreitet worden ist. Die geistreiche Weise, der feine Takt, womit die griechischen Künstler, ohne von einem als vollkommen erkannten Haupttypus wesentlich abzuweichen, denselben doch mannigfaltig modificirt, und darin ihre Originalität ausgesprochen, bildet für den Kunstfreund den wunderbarsten, der Kunst keines anderen Volkes innewohnenden Reiz. Dieser findet nun nirgend eine reinere und reichere Nahrung als in den griechischen Münzen, in welchen uns lauter Originale vor Augen liegen. Wie ist z. B in diesen das Zeusideal des Phidias, nach der lokalen Form der Verehrung und nach der Eigenthümlichkeit des Künstlers, bald mehr gegen das Strenge, Großartige, Majestätische, bald gegen das Milde, Wohlwollende und Heitere modificirt. Jenem richtigen Gefühl ist es auch zuzuschreiben, wie der Verf. bemerkt, daß selbst die späteste und rohste Copie den göttlichen Funken des griechischen Genius, der in der Erfindung waltet, nie ganz verleugnen kann. Ueberdem muß ich hier noch hinzufügen, hat eine solche Copie durch das Festhalten an die der Skulptur zukommenden Stylgesetze, in den Motiven, der Auffassung der Formen, der Behandlung der Gewandfalten, für den gebildeten plastischen Sinn einen großen Vortheil über so manches gepriesene und höchst geistreiche, aber jenes plastischen Styls entbehrenden Werks des 16. und 17. Jahrhunderts. Wie lebendig der Verf. sich auf den Standpunkt des Laien versetzt, geht daraus hervor, daß er ihn auf die Vergegenwärtigung der ursprünglichen Bestimmung der jetzt rein zufällig in den Museen zusammengeschüsselten Skulpturen, und auf die Unterscheidung der alten und der restaurirten Theile aufmerksam macht. Nach einer Charakteristik des hieratischen Styls betrachtet der Verf. den erhabenen und den anmuthigen an den Götteridealen, wobei natürlich Zeus die erste Stelle einnimmt. Auch nach Allem, was über die berühmte Büste von Otricoli gesagt worden, wird jeder die kurze Charakteristik derselben mit Befriedigung lesen. Im Verfolg jeder Gottheit kommen die mit ihr in Bezug stehenden Bildungen zur Sprache, so bei Zeus, die Flüsse und Herkules. In Betreff der Statue des farnesischen Herkules bin ich der Ansicht, daß dieselbe gelegentlich ihrer Restauration von Guglielmo della Porta in so fern eine Ueberarbeitung erfahren, daß die Sonderungen mancher Muskeln vertieft worden sind, und die Höhen dadurch eine stärkere Ausladung, eine geschwolleneres Ansehen erhalten haben, als dieses ursprünglich der Fall gewesen ist. Unter den sonstigen treffenden Charakteristiken einzelner Statuen scheint mir die über den vaticanischen Hermes eine der gelungensten. Welch eine Höhe der Kunst, welche Genialität des Künstlers beweist diese Verschmelzung der kräftigen und doch schlanken und elastischen Gestalt mit dem Kopf, worin dem Freundlichsanften, welches Homer in dem δῶτορ ἐάων ausdrückt, sich in Bezug auf den ψυχοπομπός ein Schatten von Trauer beimischt! Ganz im Geist griechischer Kunst legt der Verf. in seinen Betrachtungen ein Hauptgewicht auf die Motive. Die außerordentliche Schönheit des Motives hebt er auch mit Recht an dem in neuerer Zeit öfter zu gering behandelten belvederischen Apoll hervor. Voll feiner Unterscheidungen ist der Abschnitt über die verschiedenen Auffassungen der Aphrodite, denen andere weibliche Bildungen, Nymphen rc., unter ihnen auch die zarte, ganz willkürlich Psyche genannte Statue in Neapel, angeschlossen werden. Die farnesische Flora, worin man jetzt eine Hore erkennen will, dürfte meines Erachtens ungleich eher eine Euterpe darstellen und vielleicht von derselben Reihe von Musen herstammen, welcher die kolossale Melpomene im Louvre angehört. Bei der Besprechung der so höchst anziehenden Klasse der weiblichen Gewandstatuen von meist unbestimmter Bedeutung sagt der Verf. sehr wahr, daß, wenn aus dem Alterthum keine anderen Kunstwerke erhalten wären, schon diese uns den höchsten Begriff von der antiken Kunst geben würden, und motivirt dieses Urtheil mit seiner gewöhnlichen Einsicht. Besonders reich gegliedert ist das Kapitel über Dionysos und sein Gefolge. Wenn in Betreff der Centaurinnen bemerkt wird, daß sie wenigstens in pompejanischen Gemälden vorkommen, muß ich den Verf. an die schönen Wesen dieser Art auf den beiden berühmten silbernen Trinkgefäßen im Museum zu Neapel erinnern.

Bei der Betrachtung der Statuen von Barbaren, zu welchen so berühmte Werke, wie der sterbende Fechter, gehören, sagt der Verf. sehr gut: „Das Kennzeichen des Barbaren war nach antiker Ansicht die Unfreiheit, also in leiblicher Beziehung der Mangel an edlerer Gymnastik, in geistiger eine düstere, selbst dumpfe Befangenheit." Mit vieler Liebe betrachtet er endlich den reichen und anziehenden Kreis der Kinderbildungen.

In dem zunächst folgenden Abschnitt über die Gruppen antiker Skulptur vermuthet der Verf. meinem Gefühl nach mit Recht in der kolossalen Gruppe des Ajax mit dem Leichnam des Patroklos die Nachbildung eines hochbewunderten Werks aus der Zeit des Phidias. Die erhabene Ruhe in der Auffassung, die Großheit der Formen sprechen sehr dafür. Besonders hat es mich gefreut, daß der Verf. nicht zu denen gehört, welche den hohen Werth der Gruppe des Laokoon herabzusetzen suchen. Seine Bemerkung, daß die Mäßigung im Jammer nicht bloß einen ästhetischen, sondern auch einen sittlichen Grund hat, ist nach Allem, was über dieses Werk von den größten Geistern geschrieben worden, ebenso neu als treffend.

Daß bei der Gruppe des farnesischen Stiers, deren widerstrebender, geistiger Gehalt hervorgehoben wird, die hinten zuschauende Antiope nicht ursprünglich zu der Gruppe gehört, dafür möchte nicht blos das Schweigen des Plinius, sondern die ganz verschiedenen Maaße, die verschiedene Auffassung der Formen und die verschiedene Arbeit Zeugniß geben.

In Betreff der Familie der Niobe spricht der Verf. nur eine alte Ueberzeugung von mir aus, wenn er die sämmtlichen Statuen der florentinischen Gruppe für Copien von verschiedenem Werthe erklärt. Die Frage, ob das Original dem Scopas oder Praxiteles beizumessen, läßt er unerörtert. Aus einem Vergleich dieser Skulpturen mit der Venus von Milo einerseits, und den, Werken des Praxiteles nachgebildeten Statuen andererseits, so wie der Nachrichten über beide Künstler habe ich früher, wie ich glaube mit einigem Erfolg, dargethan *), daß die Wahrscheinlichkeit für Scopas spricht. Daß alle Statuen in einem Giebelfelde angeordnet gewesen, scheint mir allerdings nicht wahrscheinlich, da einige Figuren schicklich gar nicht einzuordnen sind. Auf der anderen Seite ist mir die Statue des Pädagogen als Mitte für ein besonderes Giebelfeld theils zu klein im Vergleich zur Mutter Niobe, welche natürlich die Mitte des entsprechenden Giebels eingenommen, theils zu lebhaft bewegt, theils endlich zu wenig bedeutend. Die Annahme, daß der sogenannte Ilioneus in der Münchener Glyptothek zu dieser Gruppe gehört hat, scheint mir ganz willkürlich. Ja, es ist wohl sehr die Frage, ob er überhaupt einen Nioviden dargestellt hat. Das Motiv dieser Statue ist nämlich nicht, wie bei allen den übrigen Nioviden, auf eine Vorderansicht, sondern auf eine Ansicht von allen Seiten berechnet.

Die Plastik der Griechen erscheint vielleicht im Vergleich zu der aller übrigen Völker auf keinem Gebiete so sehr zu ihrem Vortheil, als auf dem der Portraitbildung. „Sie gab dieselbe", sagt der Verf., „im höchsten Sinne historisch, indem sie die zufälligen Züge den wesentlichen unterordnete, und den Menschen nicht nachbildete, wie er wirklich war, sondern wie er nach dem geistigen Kern seines Wesens hätte sein müssen." Sie faßte den Menschen von seiner göttlichen, nicht von seiner thierischen Seite auf. Ein Vergleich, den der Verf. zwischen den bekannten Statuen des Sophokles und des Aeschines zum Vortheil der ersteren anstellt, beweist wieder die Feinheit seines künstlerischen Gefühls. Unter den Büsten werden die des Homer und die eherne, Plato genannt, im Museum von Neapel, mit einer schönen Begeisterung besprochen. Bei den römischen Portraitbildungen hätte die Bemerkung über den entschieden realistischen Charakter derselben im Gegensatz zu dem idealistischen der Griechen wohl besser seine Stelle gefunden, als am Ende des Abschnitts über die Statuen dieser Art.

Gelegentlich der marmornen Masken macht der Verf. über die Komischen folgende treffende Bemerkung: „Sie sind die einzigen Carrikaturen, die der hohen Kunst angehören, die Grenzmarken des Häßlichen im Gebiete des Schönen. Deshalb ist hier selbst bei der stärksten Grimasse doch nichts Krankhaftes, Verkümmertes, Peinliches, oder Verworfen-Bösartiges zu bemerken."

In dem Abschnitt über die Bildungen der Thiere bei den Alten weist der Verf. mit Recht die Vermuthung, daß die berühmte Wölfin der capitolinischen Sammlung ein mittelalterliches Werk sei, zurück. Sehr gut ist, was als Beispiel der realistischen Auffassung, über den florentinischen Eber, als Beispiel der ganz willkürlich idealisirten über den Delphin gesagt wird, welcher zum schönen „Sinnbild der feuchten, bewegten Tiefe" umgebildet worden.

An der Spitze des Kapitels über die Reliefs stellt der Verf. die fruchtbare Bemerkung, daß es vorzugsweise die Gattung der Skulptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken sei, welche sie schmücken, aber nicht beherrschen soll. Zunächst werden die Stylgesetze in der Beschränkung auf wenige Figuren und auf ein, höchstens zwei Pläne angegeben, wobei indeß als eins der wichtigsten das Verharren aller einzelnen Theile innerhalb der Oberfläche des für das Ganze einmal angenommenen Maaßes der Ausladung, des flachen, mittleren und hohen Reliefs, Berücksichtigung verdient hätte. Daß die Griechen durch Beobachtung dieser Stylgesetze das Höchste erreicht, wogegen alles Seitherige, schon das Relief der Römer, nur eine bedingte Geltung hat, ist hier um so zweckmäßiger ausgesprochen, als über diesen Punkt selbst gebildete Kunstfreunde selten zur deutlichen Erkenntniß gelangt sind. Ich folge hier dem Verf. nicht in der Anführung der einzelnen Reliefs. Nur in Betreff der zwei Tempeldienerinnen, welche einen widerspänstigen Opferstier führen, im Belvedere zu Rom bemerke ich, daß das älteste und schönste Beispiel dieser Darstellung in den Reliefen an dem Tempel der ungeflügelten Victoria zu Athen, meinem Gefühl nach, mit dem Herrlichsten, was wir von griechischer Kunst besitzen, vorkommt.

Den Abschnitt über die christliche Skulptur beginnt der Verf. mit Angabe der Ursachen, weshalb dieselbe eine verhältnißmäßig untergeordnete Rolle spielt, und namentlich in der früheren Zeit nur sehr selten Statuen ausgeführt werden. Letzteres erklärt er mit Recht aus der Scheu vor dem Heidenthum, und aus der Rücksicht auf das mosaische Gesetz. Der Entwickelung heiliger Typen, wie bei den olympischen Göttern, stand außerdem entgegen, daß die Personen der Gottheit nicht Phantasiegebilde, sondern historisch waren, und daß wieder, bei der übersinnlichen und geistigen Bedeutung derselben, sie nie in der schönen Kunstform so rein und ohne Bruchtheil aufgehen, wie die Bedeutung der heidnischen Typen. Ich bemerke hiezu, wie das Verhältniß der Heidenchristen zur bildenden Kunst sich doch wieder in etwas von dem der Judenchristen unterschied. In der von dem ersten ausgehenden, ältesten Auffassung Christi als eines Jünglings von mildem Ausdruck lag der Keim zu einer ideellen Ausbildung seines Typus, während dem etwas später von Palästina ausgehenden Typus als Mann mit gespaltenem Bart und röthlichem Haar offenbar eine Tradition seines wirklichen Aussehens zum Grunde liegt. Dieser realistische Typus hat bekanntlich jenen anderen allmälig gänzlich verdrängt, was für das ganze, eben angedeutete Wesen der christlichen Kunst sehr charakteristisch ist. Wie nun hier an die Stelle der idealistischen die historische Auffassung trat, so haben auch die bekannten Typen der Apostel Petrus und Paulus etwas so Individuelles, daß sie ebenfalls sicher aus einer Tradition von ihrem Aussehen, welche sich unter den alten Christen in großer Lebendigkeit erhalten haben mußte, hervorgegangen sind. Dem künstlerischen Bedürfniß der Kirche nach Cyklen, entweder Reihen heiliger Personen oder geschichtlicher und symbolischer Darstellung, konnte sodann am vollständigsten die Malerei, von der Skulptur aber nur das Relief genügen. Diese Cyklen gewähren weniger ein eigentlich künstlerisches, als ein historisch-poetisches, und, möchte ich hinzufügen, religiöses Interesse. Wenn aber der Verf. die Aeußerung macht, daß nun darin eine Menge von Typen, nicht blos für einzelne Personen, sondern für ganze Geschichten entstehen, so kann ich ihm dieses nur für die letzteren zugeben. Außer Christus, Petrus und Paulus finde ich für bestimmte Personen nämlich nur noch für Johannes den Täufer, und allenfalls für Johannes den Evangelisten, einen bestimmten Typus. Schon Maria ist fast nur an der Art der Bekleidung zu erkennen, denn die Gesichtszüge sind sehr willkürlich aufgefaßt. Von den übrigen Aposteln hat dagegen keiner irgend einen Typus, aus dem alten Testament erst später nur Moses einen bestimmteren, Abraham und Noah einen allgemeineren, erhalten. Und dieses ist auch ganz natürlich; denn in der künstlerischen Phantasie kann sich ein solcher nur nach Maßgabe der von den einzelnen Personen vorhandenen historischen, traditionellen oder poetischen Kunde gestalten. Bei den Griechen, wo durch einen Dichter, wie Homer, den Künstlern eine große Zahl von Personen in vielen und bestimmten Zügen entgegentraten, lag es nahe, die diesen entsprechenden künstlerischen Gestalten zu schaffen. Schon in Betreff der Maria ist aber die im neuen Testament enthaltene Kunde

*) Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 111 ff.

so dürftig, daß die Künstler das Bedürfniß empfanden, dieselbe durch das Evangelium beatae Mariae Virginis zu erweitern, obgleich die Kirche dasselbe für apokryphisch erklärt hat. Von den Aposteln aber kommt ja vollends, mit Ausnahme der oben genannten, nur wenig mehr als ihre Namen vor. Sie boten daher der künstlerischen Phantasie durchaus keinen Anhalt zu irgend einer Individualisirung, weshalb denn auch die Künstler, um die einzelnen Apostel zu unterscheiden, ihre Zuflucht zu dem Nothbehelf der Attribute haben nehmen müssen.

Sehr richtig sagt der Verf., daß bis zum 17. Jahrh. noch der antike plastische Styl mehr oder minder festgehalten, dann aber, als das Italien einheimische Element, barbarische Verwilderung der Form, oder die byzantinische, erstarrte Regelmäßigkeit eingetreten sei. Nächst den hier wichtigsten Sarkophagen wird von den Altären, den Thronen und den Diptychen gehandelt. Nach der Betrachtung der rohen Steinskulpturen des 11. und 12. Jahrhunderts kommt der Verf. auf den großen Nicola Pisano, dessen, bekanntlich eng nach antiken Skulpturen gebildeten Styl er treffend eine verfrühte, und deshalb bald wieder erloschene, Renaissance nennt, übrigens aber nicht nach Gebühr des unermeßlichen Fortschritts gegen seine unmittelbaren Vergänger würdigt. Bei der Darstellung, wie der eigene Sohn des Nicola, Giovanni, entschieden dem germanischen Styl der Skulptur folgte, wird zugleich richtig bemerkt, wie gerade die Verkrüppelung der gothischen Architektur in Italien der Skulptur eine ungleich günstigere Gelegenheit zur Anwendung des Reliefs gewährte. Unter den Bildhauern dieses Styls legt der Verf. natürlich das Hauptgewicht auf Giotto, Andrea Pisano und Andrea Orcagna. In Venedig nimmt er Veranlassung, an dieser Stelle von dem ganzen plastischen Schmuck der Markuskirche im Zusammenhange zu sprechen. Byzantinisches, Altchristliches, Romanisches und Gothisches werden hier bestimmter unterschieden, als dieses meines Wissens bisher geschehen ist.

Die realistische Skulptur des 15. Jahrh. leitet der Verf. mit der Bemerkung ein, daß dabei der plastische Styl wenig beachtet werden. Sehr wahr sagt er: „Stellung und Anordnung werden dem Ausdruck des Charakters und des Moments in einer bisher unerhörten Weise unterthan, oft weit über die Grenzen aller Plastik hinaus. Aber Ernst und Ehrlichkeit und ein nur theilweise verirrter, aber stets von Neuem andringender Schönheitssinn hüten die Skulptur vor dem wüst Naturalistischem." Art und Größe des Lorenzo Ghiberti werden mit feiner Einsicht gewürdigt, nur die Aeußerung, daß er voll des höchsten Lebensgefühles, wie es selbst in Donatello nicht reichlicher vorhanden sei, scheint mir in so fern nicht zutreffend, als die Lebendigkeit Ghibertis durchweg höchst wahr, naiv und schön, die des Donatello aber häufig übertrieben, gesucht und geschmacklos ist. Dem Luca della Robbia, dessen Charakteristik mit Liebe gemacht ist, läßt der Verf. nur in so fern nicht volle Gerechtigkeit widerfahren, als er sagt, es schimmerte bei ihm das richtige Bewußtsein von dem, was das Relief soll, deutlich durch. Für das Hochrelief ist er nämlich der einzige seiner Zeit, welcher die Stylgesetze desselben mit Sicherheit und Einsicht in Anwendung bringt. Die große Bedeutung der Thonskulpturen des L. della Robbia und seiner Schule für den plastischen Schmuck der Gebäude wird nach Gebühr hervorgehoben und mit Beispielen belegt. Bei dem Donatello wird sehr richtig bemerkt, daß die Darstellung des Charakteristischen bei ihm am Einseitigsten und Herbsten hervortritt. Obgleich ich ihm mit dem Verf. den Schönheitssinn nicht absprechen, war er doch sehr untergeordnet, indem er so äußerst selten zum Vorschein kommt. Bei weitem am günstigsten erscheint er, als der Sphäre seines Talents am angemessensten, in seiner kolossalen Reiterstatue des Gattamelata zu Padua. Seine Reliefe an den Kanzeln in St. Lorenzo sind dagegen zwar geistreich, aber so manierirt, daß sie für mich ungenießbar sind. In Betreff der Skulptur des nördlichen Italiens, wo besonders die Lombardi und Leopardo näher gewürdigt werden, macht der Verf. die richtige Bemerkung, daß die Malerschule des Squarcione zu Padua als die Führerin zu betrachten ist.

Als charakteristisch für die Skulptur des 16. Jahrhunderts hebt der Verf. ihre von der Architektur unabhängigere Stellung, den größeren Maßstab der Figuren, die größere Freiheit in den kirchlichen, die fast unbeschränkte in allegorischen Darstellungen, hervor. Daß um diese Zeit die bewußte Nachahmung antiker Skulpturen im Gegensatze der einzelnen Theile der Gestalt, wie das Hervortreten der linken gegen die rechte, der unteren gegen die obere, eingetreten, ist bekannt, mir neu aber war, daß Andrea Sansovino, dessen hohen Werth der Verf. mit Liebe hervorhebt, der erste gewesen, welcher diese in Anwendung gebracht. Die Uebertreibung dieses sogenannten Contraposts wirkt sehr nachtheilig. Ueberhaupt artet die Skulptur des 16. Jahrh. früh in das Manierirte aus, was indeß, wie der Verf. richtig bemerkt, „nicht durch das Antikisiren an sich, wobei man noch immer ein Thorwaldsen sein kann, sondern durch die Verquickung desselben mit fremden Intentionen", bewirkt wird. Die Reliefe sind mit wenigen Ausnahmen nicht allein so stylwidrig, wie die des 15. Jahrhunderts, sie machen durch den Mangel der jenen eignen Naivetät überdem einen durchaus widerstrebenden Eindruck. Ungern unterdrücke ich hier so manche treffliche Bemerkung des Verf. über die ausgezeichneteren Bildhauer dieser Epoche. Nur von dem, was er über den größten, über Michelangelo sagt, muß ich einige Rechenschaft geben. Das früheste Werk desselben in der Skulptur, Herkules im Kampf mit Centauren im Palast Buonarotti zu Florenz, ist zwar als die Arbeit eines siebzehnjährigen Jünglings höchst bewunderungswürdig, und ich unterschreibe gern Alles, was der Verf. zu seinem Lobe sagt. Die alle Gesetze der Plastik verleugnende Verworrenheit und Zufälligkeit der Anordnung möchte ich indeß nicht mit ihm allein aus der großen Jugend des Künstlers, der ein ingenium praecox war, erklären, ich erkenne vielmehr darin auch schon die höchst geistreiche und energische Willkür, womit er in manchen seiner späteren Werke sich über alle herkömmlichen Gesetze hinwegsetzt. Vollkommen aber stimme ich dem begeisterten Lob bei, welches der Verf. anderen Jugendwerken des Künstlers, dem jugendfrischen und holdseligen Engel an der Arca di San Domenico zu Bologna, der Pietà in der Peterskirche spendet. Die von ihm gepriesene Schönheit der Köpfe bei der letzten dürfte indeß auf den der Maria zu beschränken sein. Ungemein hat es mich gefreut, daß der Verf. die wunderschöne Gruppe der Maria mit dem Kinde in der Kirche Notre Dame zu Brügge ungefähr aus derselben Zeit hält, da ich stets derselben Ansicht gewesen bin. Unendlich von diesen verschieden sind nun die Skulpturen seiner späteren Jahre, durch welche er seine große Stellung in der Kunstgeschichte einnimmt. In dem stolzen Selbstgefühl einer gewaltigen Eigenthümlichkeit nahm er von allem Herkömmlichen in christlicher, wie in heidnischer Kunst keine Notiz. Eben so wenig hatte er in den meisten Fällen Respekt vor seinem Gegenstande. Wenn sonst die Künstler sich diesem mehr oder minder unterordnen, so ordnete er denselben gewöhnlich den in seiner Phantasie aufsteigenden Gestalten unter. Wenn er aber, wie bei der Mehrzahl seiner Propheten und Sibyllen, den geistigen Gehalt des Gegenstandes ausdrückte, so geschah dieses freilich in einer so durchaus *eigenthümlich* großartigen und erhabenen Weise, wie die Kunst weder vor, noch nach ihm etwas geschaffen hat. „In erster Linie steht bei ihm", wie der Verf. bemerkt, „das Motiv als solches, welches sich nicht mehr auf den Ausdruck des Kopfes und der Geberde beschränkt, sondern sich auf befremdliche Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltige er-

streckt. Die ungeheure Gestaltungskraft, welche in ihm waltete, giebt aber selbst seinen gesuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Werth. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiete der Kunst an; er giebt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail, und große plastische Contraste, gewaltige Bewegungen als Motive." Den auf eine scharfe Beobachtung des Verf. beruhenden Bemerkungen, daß Michelangelo, ungeachtet seiner tiefen Kenntniß des menschlichen Körpers, gewisse Theile und Verhältnisse (die Länge des Oberleibes, den Hals, die Stirn) fast durchgängig nicht normal, andere (Nacken und Schultern) fast durchgängig herkulisch bildet, ist noch hinzuzufügen, daß er in der früheren Zeit vorzugsweise schlanke, in der späteren aber kurze und breite Verhältnisse in Anwendung brachte. Ohne Zweifel hat hierauf die örtliche Körperbildung der älteren florentinischen und der mehr langleibigen und kurzbeinigen römischen Bevölkerung einen großen Einfluß ausgeübt. Bei der Betrachtung der einzelnen Werke stimme ich dem Verf. fast durchweg bei. Nur in Betreff des David muß ich hervorheben, daß die Willkür in der Auffassung mir immer besonders auffallend gewesen. Wer möchte von selbst in dieser übrigens schönen Figur einen David erkennen? Auch kann ich nicht in dem Maaße in die Bewunderung des gewaltigen Bartes des Moses überstimmen, um die Behauptung, „daß die alte Kunst dem nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat", gerechtfertigt zu finden. Mir hat er stets den Eindruck gemacht, als ob er so eben in Wasser getränkt gewesen sei. Vorzüglich gelungen ist die Kritik über die Grabmäler der Mediceer, wohl der schärfsten Ausprägung der Geistes- und Kunstweise des Michelangelo als Bildhauer. Die überlebensgroße Gruppe der Pietà in der Kirche St. Rosalia zu Palestrina, welche der Verf. nicht gesehen, ist nur angelegt, gehört aber der Erfindung nach zu den späteren Arbeiten des Künstlers. Sehr treffend ist die Schlußäußerung über diesen übergewaltigen, dämonischen Genius. Die Signatur der letzten drei Jahrhunderte, die Subjektivität, tritt in ihm in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf.

Unglücklicherweise wurde nun diese, nur durch diese Subjektivität bedingte, und nur an einer solchen zu bewundernde Kunstweise von seinen Nachfolgern, deren keiner nicht durch ihn desorientirt worden, objektiv genommen und, wie der Verf. sehr gut sagt, daraus eine Theorie der Bravour abstrahirt. Man brauchte seine Mittel ohne seine Gedanken. Unter ihnen wird mit Recht Giovanni di Bologna als der geistreichste und eigenthümlichste charakterisirt.

Als das neue Hauptmoment der Barockskulptur, welche der Verf. etwa vom Jahr 1630 datirt, macht er mit Recht geltend, daß darin auch das Rundwerk dem Schicksal des Reliefs anheim fiel, gänzlich nach malerischen Prinzipien behandelt zu werden. Zunächst wird ihre erstaunungswürdige Produktivität und ihre bedeutenden Talente, so wie ihr namhafter dekorativer Werth im Verhältniß zur Baukunst hervorgehoben. Historisch ist diese Umwandlung durch den Einfluß der Malerei bewirkt worden, wie sie durch die Caracci und andere zur Ausbildung gelangt ist. „Von ihr überkam sie den Na-

(Fortsetzung im Beiblatt.)

Vom österreichischen Kunstverein in Wien.

In Folge des, mit der Veröffentlichung in Nr. 44 vom 2. November 1854 des „Kunstblattes" ausgeschriebenen Concurses für die „liter.-artistische Anstalt des österr. Lloyd in Triest", und der in Nr. 12 vom 22. März 1855 des „Kunstblattes" bekannt gegebenen Verlängerung des Einsendungstermins, sind bis zum 20. Mai eilf Gemälde eingesendet worden.

Das aus 11 Mitgliedern bestehende leitende Comité des „österreichischen Kunstvereins" hat in seiner am 4. Juni stattgefundenen Zusammentretung zum Vorschlag dreier Gemälde, als die den Bedingnissen und den ausgesprochenen Zwecken des Programmes Entsprechendsten, folgende Kunstwerke der „Commission des Lloyd" vorzuschlagen befunden.

1. Wieschebrink, F., in Düsseldorf „der Liebling der Großmutter" mit 11 Stimmen.
2. Verheyden, F., in Brüssel „Traubendiebinnen" mit 11 Stimmen.
3. Krusemann, J. A., in Driebergen „Françoise und Nicolette de Foix" mit 5 Stimmen.

Die beiden, durch die künstlerischen Leistungen wohl zum „Vorschlagen" geeignet gewesenen Gemälde von R. S. Zimmermann in München „Dorfkirchenmusik" und von Peter van Schendel in Brüssel „der überfallene Wilddieb" konnten als außer den Bedingnissen des Programmes stehend, nicht in Vorschlag gebracht werden, indem Zimmermann's „Dorfkirchenmusik" die bedingte Zahl von „höchstens 6 Figuren" durch seine aus 17 Figuren bestehende Gruppe überschritt, und ferner das vom Lloyd zu acquirirende freie Vervielfältigungsrecht durch eine früher eingegangene Verpflichtung des Künstlers verklausulirt war, — und Schendel in Brüssel war über den limitirten Preis von 3000 Francs durch seine Forderung von 5000 Francs hinausgegangen.

Die Ausstellungs-Jury des österr. Kunstvereins glaubte jedoch aus Anerkennung der hochverdienstlichen künstlerischen Leistungen der benannten Gemälde in ihren Abweichungen von dem Programme keinen Grund zur Rückweisung von der separaten Ausstellung der zum Concurse bestimmten Kunstwerke suchen zu müssen, konnte selbe aber aus erwähntem Grunde nicht zum „Vorschlag" in Berücksichtigung ziehen.

Die „Commission des österreichischen Lloyd in Triest" hat nun von den drei vorgeschlagenen Gemälden, statt des in der Ausschreibung anzukaufen zugesicherten **einen** Bildes, **beide** vom österreichischen Kunstverein einstimmig Vorgeschlagenen, nämlich:

1. Wieschebrink's „Liebling der Großmutter" à 65 Friedrichsd'ors,
2. Verheyden's „Traubendiebinnen" à 3000 Francs

angekauft, und sind diese Beträge den betreffenden Herren Künstlern bereits ausbezahlt worden.

Auch dem Künstler des dritten vorgeschlagenen Bildes, Herrn Krusemann, ist ein Angebot für das „Vervielfältigungsrecht" seines Bildes im Namen des österr. Lloyd, welcher das Bild als eine seiner gewöhnlichen Kunstbeilagen zum „Familienbuche" stechen zu lassen beabsichtigt, gemacht worden. Wien, am 22. Juni 1855.

Das leitende Comité.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 27. Donnerstag, den 5. Juli. 1855.

turalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenen, so wie die Anwendung des Affektes um jeden Preis." Mit dem meisten Erfolg wurden daher Portraite, zunächst aber Kinder, deren Affekte einem falschen Pathos am wenigsten zugänglich sind, ausgeführt. Der Ruhm des Algardi und Duquesnoy für letztere ist daher wohl begründet. Die Verkehrtheiten in den Charakterköpfen, in der Körperbildung, vor Allem im Gewandwesen, und in dem Haschen nach einem augenblicklichen, bewegten, der Natur der Skulptur widerstrebenden Momente, werden dann an den Werken des Bernini, als des talentvollsten Hauptvertreters dieser ganzen Richtung, mit Schärfe und vielen geistreichen Bemerkungen nachgewiesen. Das affektirt Extatische, die sentimentale Devotion und Passivität sind als besonders charakteristisch hervorgehoben; endlich werden die Hauptdenkmäler, woran alle diese Eigenschaften vereinigt sind, mit Feinheit besprochen.

(Fortsetzung folgt.)

Aesthetische Wanderungen in Sicilien. Von Dr. Ludwig Goldhann. — Leipzig, F. A. Brockhaus — Wird ausführlicher besprochen werden.

Die Künstler aller Zeiten und Völker ꝛc. ꝛc. von Prof. Fr. Müller. 2. Lief. — Stuttgart, Ebner u. Seubert. — Geht von „Aubouin" bis „Berghe".

Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich. Von K. B. Stark. Gr. 8. Geh. 3 Thlr., geb. 3⅓ Thlr. — Jena, Frommann.

Die Entdeckung des Naturselbstdruckes. Von A. Auer. Fol. Wien. Geh. 3⅓ Thlr. — Leipzig, R. Hoffmann.

Praxiteles und die Niobidengruppe, nebst Erklärung einiger Vasenbilder von K. Friedrichs. Gr. 8. Geh. 1 Thlr. — Leipzig, Teubner.

Norddeutschlands Backsteinbau im Mittelalter. Von A. Essenwein. 1. Lief. Gr. Fol. In Comm. 2 Thlr. — Karlsruhe, Veith.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Profit (Hasenclever, die Weinprobe malend). Gem. v. J. P. Hasenclever. Gest. v. F. W. Th. Janssen. Fol. Abdr. vor d. Schrift 10 Thlr., mit d. Schr. chin. Pap. 3 Thlr., weiß Pap. 2 Thlr. — Bonn, Henry u. Cohen.

Mutterschmerz. Gem. v. Ed. Meyerheim. Gest. in Mezzotinto v. F. Grundmann u. G. Lüderitz. Fol. 3⅓ Thlr. — Berlin, Lüderitz.

II. Größere Werke.

Reinecke Fuchs. Dem Originale frei nachgedichtet von Jul. Ed. Hartmann. Mit 36 Stahlstichen nach Originalzeichnungen von Heinr. Leutemann. 1—3. Hft. Gr. 4. — Leipzig, A. H. Payne.

Es kennt wohl Mancher jenen sonderbaren und lästigen Traum, der uns bekannte, geliebte Gegenstände und Personen unverkennbar, aber in irgend einer seltsam unmöglichen Verschiebung und Verzerrung vorführt, und mit dem Conflikt von Identität und innerem Widerspruch martert. Von einem solchen Alp glaubt man sich beim Anschauen der „Originalzeichnungen" umklammert, mit dem Herr Payne in Leipzig seine neue Ausgabe des Reinecke Fuchs geschmückt hat.

Giebt es nicht, fragt man sich unwillkürlich, einen berühmten deutschen Künstler, der zu diesem Gedicht eine ganze Welt in Bildern voll geistreichster Erfindung und köstlichster Ironie geschaffen hat? Kennt nicht jeder Kunstfreund, Kunstliebhaber diese Bilder, und besitzt sie, womöglich? Und sind es nicht diese wieder? Und wenn es diese sind, wie hat man sie so bewundern können?

Glücklicherweise kann man den bösen Traum bannen, wenn man den wirklichen Kaulbach daneben aufschlägt. Aber das corpus delicti bleibt, und das unangenehme Gefühl mit ihm.

Ja, sie sind es, die Helden der deutschen Thier-Ilias, wie sie der große Künstler neugeschaffen hat, der zornige Atride Nobel, der täppische Ajax Braun, der schlaue Odysseus von Malepartus! Sie sind es alle — bis auf die kleinen sammtschwarzen Todtengräber hinunter. Zug für Zug sind sie's, wie Jener mit richterlich gekreuzten Hinterbeinen die Klagen der betrübten Hühnerwelt anhört, wie der Andre winselnd die Tatzen aus der Presse des boshaften Eichenklotzes befreien möchte, wie der dritte behaglich auf den Resten seines räuberischen Mahles Gedankenaudienz giebt. Aber sie sind's auch nicht, sie drehen und wenden sich qualvoll, um anders zu sein, — als schämten sie sich der Rolle, die der Zeichner sie spielen läßt, — als wären sie's, und wollten's nicht scheinen, oder als wären sie's nicht, und wollten's darstellen. Manchmal haben sie rechts und links die Plätze getauscht, manchmal hat sich der Fuchs in die Katze, die Arabeskenfigur in das Glied einer Composition verwandelt — wir verzweifeln daran, ein in Worten genaueres Bild dieser unerhörten künstlerischen Operation zu geben, aber wir dürfen kühn behaupten, daß auch nicht Eine irgend hervorstechende Figur in diesen Compositionen etwas Anderes, als ein Kaulbach'sches Pasticcio ist. Bis in die kleine Arabeske hinein, die das eine Blatt umgiebt, ist fast jedes Figürchen „wo anders hergenommen", nämlich aus dem „Reinecke" des Cotta'schen Verlages.

Wir kennen recht wohl die ganze Reihe erlaubter und unerlaubter Künstlerfreiheiten, die man bald grob genug „Stehlen", bald höflicher „Sichinspiriren" zu nennen pflegt. Wir wissen, daß es gewisse Stellungen in der Natur, gewisse klassische Motive in der Kunst giebt, die man für ähnliche Gegenstände Mühe zu vermeiden hat — die sich oft genug als unbewußte Reminiscenz, ja als wirklich eigne und eigenste Erfindung wiederholt haben. Wir wissen, daß es erlaubt, ja gleichsam geboten ist, das Typische festzuhalten, daß gewisse Propheten und Sibyllen, die ewigen Vorbilder aller sitzenden und thronenden Wandbilder sind und bleiben werden. Wir wissen fernerhin, daß manches Künstlergewissen weit genug ist, sich auch eine bewußte Aneignung (nicht der fremden Figur, sondern auch) des fremden Gedankens zu gestatten, was schon ein guter Schritt weiter ins Plagiat sein dürfte. Es ist uns auch keineswegs unbekannt, daß die ganze Reihe des Ebengesagten von je her ein reicher Stoff zu Angriffen für Kritiker und Gegner gewesen ist. Die größten und originellsten Künstler sind der Beschuldigung nicht entgangen, „entlehnt" zu haben; nicht einmal Sanzio und Buonarotti.

Es war aber, wie es scheint, der Englischen Kunstanstalt v. A. H. Payne in Leipzig und Dresden aufbehalten, eine ganz eigenthümliche Gattung künstlerischer Ausbeutung zu konstatiren, die einen neuen Namen nöthig machen dürfte. Es ist nicht Copie, denn die Sachen sind geflissentlich verunstaltet; es ist nicht Nachahmung, dazu ist zu Vieles gleichsam wörtlich entlehnt; es ist nicht Parodie, denn die Kosten des Humors trägt das Originalwerk allein. Es ist nicht einmal ein Plagiat, wenn man dies Wort etwa mit Gedankendiebstahl übersetzen wollte. Dafür ist die That zu *offen und* zu sehr mit der Miene vollständigen Rechtes begangen, und die *Gedanken* sind verstümmelt, wie die Formen.

Wir fürchten, die Neuheit und eigenthümliche Natur des Unternehmens schützt den Herausgeber vor der weltlichen Gerechtigkeit. Der Richter findet die Schuld ohne Namen nicht in seinen Büchern, und muß sie frei sprechen. Aber der Verurtheilung von Seiten Aller, denen die Kunst etwas mehr, als ein Gegenstand der Spekulation ist, wird schwerer zu entgehen sein.

Wir dürfen, um wahrheitsgetreu zu berichten, nicht übergehen, daß an einigen Stellen in der That auch etwas Eignes hinzuzufügen versucht worden ist,

in Gestalt kleiner bildlicher Scherze, die allerdings so wenig als möglich mit Kaulbach gemein haben. Was aber den Unternehmern zu gehören scheint, ist die **Vignette des Umschlages**, die wir zum Schluß betrachten wollen.

Da sitzt nämlich gemächlich der Erb- und Gerichtsherr von Malepartus im Kreise der Seinigen, und legt ihnen — nicht ein geraubtes Hühnchen, sondern den unverkennbaren Reinecke Fuchs v. Kaulbach vor (!). Und damit die Naivetät dieser Darstellung jedermann verständlich werde, schleppt einer der Junker Füchse eine Zielscheibe heran, auf der eine bezopfte Figur, die Kritik, mit dem Schrei: „Copie" und gezückter Feder gegen das vorliegende Unternehmen ins Feld zu rücken scheint. Aber der Pfeil des anderen Fuchses hat diese Figur tödtlich durch den Bauch geschossen.

Und in der That! Eine **aufrichtigere** und **charakteristischere** Devise hätten wir der „Englischen Kunstanstalt" nicht vorzuschlagen gewußt! denn sie selbst ist wiederum nur eine „Verarbeitung des Originals", und zugleich ein verkörperter Gewissensbiß.

Es **schmerzt** uns, das einer besseren Laufbahn würdige **Talent** des Zeichners, statt im freien Dienste der Kunst, in der Werkstatt der Spekulation zu finden. Aber dieser Schmerz darf uns nicht abhalten, **die Pflicht der Kritik zu erfüllen** und den **Wächterruf** zum Heile des bedrohten, in seinem **Urrechte bedrohten Genies** zu erheben.

Jede **anständige** Buchhandlung (und es sind uns bereits in diesem Sinne Versicherungen zugegangen) wird wissen, was sie zu thun hat.

An die Redaktionen **achtbarer** Blätter ergeht unsere Bitte, unsere Warnung weiter verbreiten zu wollen.

Aus Kaulbachs eigenem Munde wissen wir, daß Cotta eine wohlfeile Holzschnittausgabe des **ächten** Reinecke zu veranstalten beabsichtigt. Das ist freilich die sicherste Repressalie!

Mecklenburgisches Album. Eine Reihenfolge in Stahlstich ausgeführter Ansichten. Herausgeg. v. Gaetheil. 1. Lief. Qu. Fol. ½ Thlr., chin. Pap. ⅔ Thlr. — Hamburg, B. S. Berendsohn.

Die bairische Armee unter König Maximilian II. Entw. u. auf Stein gez. v. Ludwig Behringer. 19 Bl. Qu. Fol. Col. 14⅔ Thlr. — München, May u. Widmayer.

Trinkspruch auf Rietschel.

Von Hoffmann von Fallersleben.

(Vorgetragen bei einem Festessen zu Ehren des Prof. Rietschel im Neu-Weimar-Verein am 9. Juni 1855.)

Heil unserer Zeit, wo der menschliche Geist
Sich der göttlichen Herkunft würdig erweist,
Sich neue Bahnen bricht und wirket und schafft,
Und mit wunderbarer Schöpfungskraft
Dem Guten dient und dem Edlen und Schönen
Und lehrt die Zeit und den Raum verhöhnen.

Die Welt ist alt und bleibt doch jung,
So lange noch lebt die Begeisterung,
So lange noch geistiges Sehnen und Streben
Die Herzen der Völker vermag zu beleben,
So lang' auch unsere Zeit nicht vergißt,
Daß sie auch lebensfähig ist,
Daß mit Recht sie heißet die **neue** Zeit
Und ihr Recht hat wie die Vergangenheit.

Und Heil, dem Vaterlande Heil!
Ihm ward ein herrliches Loos zu Theil.
Wo es Geistiges je zu erobern galt,
Da war es noch nie zu schwach und zu alt.
Die edelsten Geister hat immer gesandt
Zur Wahlstatt **unser** Vaterland,
Sie sind der geistigen Güter Erfechter,
Des Guten und Schönen treue Wächter,
Der Ideen Verwirklicher und Verbreiter,
Der geistigen Freiheit glückliche Streiter.

Heil uns, daß zum Reigen dieser Geister
Gehört ein frischer hoher Meister,
Dessen Hand in **unserer** Zeit
Gebilde schafft für die Ewigkeit,
Lebendigen Geist in das Todte gräbt,
Daß der Stein sich belebt und das Erz erbebt.

Sein Lessing legt es klar an den Tag,
Was Er, was unsere Zeit noch vermag.
Sein Lessing lebt! das ist kein Erz,
Das ist Fleisch und Blut, drin noch schlägt ein Herz.
Er ist es, ja, Lessing ganz und gar
Als er einst noch unter den Lebenden war,
Als ob er müßte wieder den Seinen
Leibhaftig müßte wieder erscheinen
Und wieder müßte sein Wirken erneuen,
Dessen wir heutiges Tags uns erfreuen.

Gesegnet der Künstler, der das schuf,
Dem die Kunst geworden ein heil'ger Beruf,
Der immer sinnet und dichtet und ringt,
Bis er ein unsterbliches Werk vollbringt!

So wird sein Geist durch seine Hand
Noch Größeres schaffen für's Vaterland,
Er wird in Schiller und Goethe nach Jahren
Sich mächtiger, prächtiger offenbaren.

Und was heute nur ein Glöckelein
In unserm kleinen Neu-Weimar-Verein,
Wird dann die Susanna von Erfurt sein:
Bim bam bum
sempiternum!
Trotz materieller Philister Gequietschel
Hoch lebe die Kunst, hoch
Meister Rietschel!

Zeitung.

Berlin. Unser geschätzter Mitarbeiter Hermann Weiß ist gegenwärtig mit der Abfassung eines „Handbuches der Kostümgeschichte", das im Verlage von Ebner und Seubert in Stuttgart erscheint, beschäftigt. — Dasselbe wird das gesammte, diesem Gebiete angehörige literarische und bildliche Material zusammenfassen und die bis jetzt daraus zu gewinnenden Resultate zu einem Ganzen zu verarbeiten suchen. Das Werk soll in der Weise, wie die in demselben Verlage erscheinenden Schriften von F. Kugler, in Lieferungen ausgegeben werden. Zur nothwendigen Veranschaulichung wird es mindestens 400—500 in den Text gedruckte Holzschnitte mit mehr als 2000 Abbildungen einzelner Gegenstände erhalten. Sie werden vom Verf. nach den besten und zuverlässigsten Quellen **eigenhändig auf den Holzstock** gezeichnet und unter seiner speciellen Leitung hier am Orte geschnitten. Ungeachtet einer solchen illustrativen Ausstattung des Werkes soll dessen Preis dennoch so niedrig gestellt werden, daß seine Anschaffung auch dem Minderbemittelten möglich wird. Wie wir hören, werden Ende dieses Jahres die ersten Lieferungen erscheinen.

Dem Maler und Architekten Prof. Wilh. Zahn in Berlin, Herausgeber des großen Prachtwerkes „Pompeji, Herculanum und Stabiae", ist vom Könige von Hannover das Ritterkreuz vierter Klasse vom Guelphen-Orden und dem Herzogl. Nassauischen Hofbildhauer Prof. Emil Hopfgarten zu Biberich vom Großherzoge von Oldenburg das Ehrenkleinkreuz vom Haus- und Verdienst-Orden des Herzogs Peter Friedrich Ludwig verliehen worden.

Den Lehrern an der Königlichen Kunst-Akademie zu Königsberg, Landschaftsmaler A. Behrendsen und Architekturmaler H. Gemmel, ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

Dem Lehrer an der Königlichen Bau-Akademie Dr. H. Gerßen in Berlin ist unter dem 19. Juni 1855 ein Patent auf ein Kreiselrad, welches in seiner ganzen, durch Zeichnung und Beschreibung nachgewiesenen Zusammensetzung als neu und eigenthümlich anerkannt ist, auf fünf Jahre, von jenem Tage an gerechnet, und für den Umfang des preußischen Staates ertheilt worden.

H. W. Der Zeichner und Lithograph **Nordmann** hat so eben eine Steinzeichnung von ungewöhnlicher Größe (34" lang) vollendet. Es ist die Copie eines Oelgemäldes von C. Frederich in Hannover, eine moderne Jagdpartie vorstellend. Das Bild, früher in Hannover ausgestellt, enthält in hübscher Gruppirung eine große Anzahl von Portraits. Da es in Besitz des Walsroder Jagdvereins überging, so ließen es die Theilnehmer desselben, zunächst für sich, vervielfältigen. Es steht vorläufig dahin, ob das Blatt überhaupt in den Handel gelangen wird. Die Lithographie ist überaus fleißig gearbeitet und giebt das Original in großer Treue wieder. Bei dem Umfange des Steins wurde es Nordmann schwer, hier eine Presse dafür zu finden. Wie wir indeß hören, hat nunmehr der rühmlichst bekannte Drucker **Delius** den Druck übernommen.

Dresden, Anf. Juni. Seit Mitte voriger Woche ist nun auch unsere Gemäldegallerie geschlossen zum Behuf der Ueberführung und Aufstellung in dem neuen prächtigen Museumsgebäude. Wann diese Aufstellung vollendet sein wird, darüber verlautet noch nichts; doch wird, zum Bedauern unserer Künstlerwelt, so wie unserer zahlreichen Fremden, denen damit einer ihrer edelsten Genüsse verloren geht, der Sommer gewiß und vermuthlich auch noch ein Theil des Herbstes darüber verlaufen. (D. Mus.)

Ht. **Nürnberg.** Unsere Stadt war mitten in den Vorbereitungen zu einem festlich geschmückten Empfange der königlichen Familie begriffen, als unerwarteter Weise die Nachricht eintraf, daß Ihre Majestäten wegen unvorhergesehener Hindernisse die Reise auf unbestimmte Zeit hätten verschieben müssen. Nun stehen starrend die nackten Gerüste da, an denen sich die Blumengewinde hinaufranken sollten und bedenklichen Gesichtes sieht man die armen Kranzbinderinnen auf dem Markte stehen, vor sich die unverkauft welkenden Eichenguirlanden. — Es war — und ist für den Fall der Ankunft der königlichen Familie noch — die Absicht, dieselbe am Orte ihres Aufenthaltes, der alten Kaiserburg, in feierlichem Zuge zu bewillkommnen und zur Versicherung der Gesinnung wie zur Darlegung des eigenthümlichen Standes der gegenwärtigen Nürnberger Industrie, mit bedeutungsvollen Gaben zu beschenken. Alle Gewerke haben solche vorbereitet, die Bäcker einen Lebkuchen von ungeheurem Umfange, die Metzger eine Wurst, wie man sie in den vorigen Jahrhunderten bei Umzügen dieser Gilde aufzuführen pflegte. Aus der Fleischmann'schen Fabrik ist ein Werk hervorgegangen, welches eben öffentlich zur Besichtigung aussteht und das auch im Kunstblatte eine nähere Erwähnung verdient. Es ist dieses nämlich die ganze Burg in $\frac{1}{100}$ ihrer Größe aus Papiermaché nachgebildet. Dasselbe beträgt gegen 8' in Länge und 3' in Breite, umschließt nicht nur die Gebäude des alten Kaiserschlosses mit allem Zugehörigen, den Kapellen, Thürmen, Brunnen und Wachthäusern, sondern auch die frühere Burggrafenwohnung, den fünfeckigen Thurm, die sogen. Kaiserstallung u. s. w. Alle freien Plätze, Gärten, Gebäude, Mauern u. s. w. sind in Umfang und Entfernung nach genauen Messungen zusammengestellt und so sorgfältig in den Einzelheiten ausgeführt, daß keine Dachluke, kein Rinnstein fehlt. Das Ganze ist mit Farbe altersgrau bemalt, wie die Wirklichkeit gegenwärtig sich darstellt, und gewährt nicht nur, von der Seite angesehen, einen malerischen Anblick, sondern auch, von oben betrachtet, eine höchst interessante Uebersicht dieser weitläufigen Baulichkeiten, darunter sich Denkmäler vom 11. bis 15. Jahrhundert befinden.

Herr Fleischmann hat das Modell zu vorliegendem Werke eigenhändig aus Gyps geschnitzt und das Ganze in 5 Monaten vollendet. Er denkt, da die Form vorhanden ist, mit Erlaubniß des königlichen Besitzers des ersten Abgusses, einen zweiten für die Stadt Nürnberg zu fertigen.

Gleichzeitig gedenkt man, dem hohen Paare ein Album zu überreichen, worin die einzelnen Gewerke in passenden Versen ihre Glückwünsche darbringen. Dasselbe besteht aus fast 70 Blättern, sauber in gothischen Zügen geschrieben, von W. Maurer, Zeichner am german. Museum, mit hübschen gemalten Randzeichnungen versehen. Vielleicht wird es uns später gestattet sein, auf dieses, wie überhaupt auf die Festlichkeiten, die sich vorbereiten, zurückzukommen und eine nähere Beschreibung zu liefern.

Lippe-Detmold hat sich ebenfalls den Staaten angeschlossen, welche das german. Museum mit jährlichen Geldbeiträgen zu unterstützen sich verbunden.

Weimar, 25. Juni. In Bezug auf das Göthe- und Schiller-Denkmal kann ich folgende zuverlässige Nachrichten mittheilen: Prof. Rietschel, welcher sich in den letzten Tagen in Weimar auf Besuch befand, hat die Vollendung des Modells für den Sommer l. J. zugesagt. Für den Guß hat Miller in München ein Jahr in Anspruch genommen. So würde denn die Aufstellung des Denkmals im Jahr 1857 erfolgen können. Eine Idee ist wohl in höchsten Kreisen zur Sprache gekommen, die Aufstellung mit der Feier des hundertjährigen Geburtstags von Schiller zu verbinden, ohne daß jedoch ein dahin gehender Beschluß bis jetzt erfolgt wäre. König Ludwig hat allerdings bei der Schenkung des Erzes für das Denkmal die Bedingung der Errichtung desselben im Jahre 1856 hinzugefügt, ohne Zweifel ist aber der Königliche Mediceer weit entfernt, derselben eine aufhebende Wirkung beilegen zu wollen. Was den Platz der Aufstellung des Denkmals betrifft, so wird es wohl bei dem Platz vor dem Theater sein Bewenden haben, für den sich auch Rietschel entschieden hat, und der auch aus innern wie äußern Gründen wohl den Vorzug verdient. Die Kosten des Modells, im Betrag von 7000 bis 8000 Thlrn., hat bekanntlich der Großherzog übernommen, das Erz König Ludwig geschenkt, der Kaiser von Oesterreich hat 300 Dukaten und Ludwig Napoleon eine ähnliche Summe eingesendet, der König von Preußen seine Betheiligung bei den weiteren Kosten zugesagt. Das Denkmal der beiden deutschen Dichterheroen wird daher durch einen Kongreß von Fürsten gestiftet, ein wohl in seiner Art einziger Fall! Die Wielandsstatue wird voraussichtlich eher zur Aufstellung kommen. Für dieselbe ist auch bereits ein passender Platz am Eingang des hiesigen Parks (an der sogenannten Ackerwand) definitiv gewählt. (A. Z.)

: **Bremen,** im Juni. Es ist nur zufällig, daß erst mit dem diesjährigen späten Scheiden des Winters auch den winterlichen Ausstellungen in der Kunsthalle ein Ende gemacht wurde. Noch im April oder im Anfang des Mai kamen uns so manche interessante, wenn auch großentheils durch Ausstellungen in anderen Städten bekannte Bilder zu, daß es für angemessen erachtet wurde, erst mit dem Ende des v. M. die diesmalige Wintersaison zu schließen. Ich könnte Ihnen daher eine ziemlich reiche Nachlese halten, werde mich aber wenigstens über jene interessantesten Bilder aus dem erwähnten Grunde auf einige kurze Beurtheilungen beschränken. Auch fürchten Sie nicht, daß, wenn ich unter den historischen Gemälden biblischen Inhalts bei der Genesis anfange und bei der Apokalypse aufhöre, die ganze Reihe der dazwischen liegenden Bücher durchzumachen wäre. Ziemlich neu, aber allzu realistisch und wirklich schien mir Hövemeyer (aus Bückeburg) in München „die Vertreibung aus dem Paradiese" in einem neuen, großen Bilde aufgefaßt zu haben; denn er zeigt uns in der Mitte der einfachen Composition Gott den Herrn in so unmittelbarer Nähe des von ihm durch die ausgestreckte Rechte vertriebenen Menschenpaares, daß durch diese Nähe, dieses vollkommen leibliche Auftreten Gottes wenigstens der poetische und höhere Inhalt der mosaischen Erzählung verloren geht. Zu den Füßen des Paares, dessen Hüften nur von den „Röcken aus Fellen" umgeben sind, liegt am Boden die verfluchte Schlange. Neben Jehovah sitzt rechts mit festem, zornigem Blick der Cherub mit dem flammenden Schwerte. Im Uebrigen sehen wir vom Paradiese Nichts. In Zeichnung und Körperbildung ist dieser Cherub der eigentlich mißlungene Theil des Bildes; denn außer der unangenehmen Verkürzung des allzu dicken und muskulösen rechten Armes ist seine ganze Stellung unschön und die Gestalt keineswegs die eines Engels. Dagegen läßt sich von der Form und dem Ausdruck des göttlichen Antlitzes, sowie von der Gruppe des Paares nur Rühmliches sagen; gerade in diesen beiden Theilen des Bildes, vor Allem in ersterem, gab sich der Schüler Kaulbach's deutlich zu erkennen. Kein bedeutendes, aber fast in jeder Hinsicht gelungenes Bild bot uns Ihlée in Frankfurt a. M. aus der Geschichte des Tobias „der Abschied der Tochter Raguel's von ihren Eltern"; dagegen bedeutend in einer Hinsicht und wenigstens Interesse erregend war „das Scherflein der Wittwe" von Schmitz, ebenfalls in Frankfurt, dem schon früher im D. Kstbl. (1854, S. 364) eine Beurtheilung geworden ist, der ich nur darin nicht beistimmen kann, daß mir eine solche, nicht als bloßes Gleichniß, sondern als Factum von den Evangelisten erzählte Begebenheit ein für malerische Darstellung nicht ungeeigneter Stoff erscheint, aber er erheischt eine andere Art von Composition, wenigstens eine einheitlichere, als die, welche wir vor uns hatten. Das Gelungenste im ganzen Bilde ist jedenfalls das die Tempelstufen stolz hinabschreitende reiche Judenpaar und vorzugsweise die Farbentechnik desselben, dagegen mißlungen die Gestalt des Erlösers. Hieran schließe ich auf diesem Gebiete das oft besprochene, bereits in früheren Beurtheilungen meines Erachtens richtig gewürdigte Bild Julius Hübner's „die große Babylon auf dem siebenköpfigen Drachen", das uns aber in einem vom ersten Bilde in wesentlichen Dingen abweichenden, vom Künstler selbst gemalten zweiten Exemplare vorgeführt wurde. Denn außer dem, daß, wenn ich nicht irre, dort der Engel und Johannes in Lebensgröße auftreten, hier dagegen beide tief unten auf der Erde als kleine Nebengestalten und bloße Erscheinungen gelten sollen, ließ sich auch in der Carnation der Hauptfigur keineswegs die dem Maler sonst so eigenthümliche Reinheit und Klarheit bemerken. Unter allen historischen Bildern muß ich unbedingt dem „Galilei vor der Römischen Inquisition" von Reichert in Magdeburg die Palme zuerkennen, in dessen Beschreibung und nähere Charakteristik ich nicht einzugehen brauche, da er ebenfalls oft besprochen und nach allen Seiten hin beleuchtet worden ist. Nur den Wunsch füge ich hinzu, daß, da das Bild jedenfalls eine bedeutendere Stelle in der heutigen Historienmalerei einnimmt, als der „Luther" von Jacobs, und ein besseres Gegenstück zum Lessingschen Huß abgeben würde, als dieser, es bald eine der Wildt'schen Lithographie des Huß entsprechende Vervielfältigung erfahren möge.

Das spärlich vertretene Genrefach bot auch des Bedeutenden wenig, mit Ausnahme des als letzte Arbeit Ritter's bemerkenswerthen, in hiesigem Privatbesitz befindlichen Bildes „ein kleiner Irrthum". Vor einem am Meeresstrande gelegenen holländischen Wirthshause stehen unter einem Zelte zwei Seeleute, von denen der eine den anderen, nicht mehr ganz nüchternen, aber sehr *erheiterten* aufrecht hält und ihn auf den kleinen Irrthum aufmerksam macht, der darin besteht, daß auf einer Bank am Hause ein steinerner blaubemalter Krug steht, dem ein Strohhut aufgesetzt und eine Jacke umgehängt ist, während unter dem Kruge von der Bank herab ein Paar weiter Schifferhosen hängt, in welche die Stiefel gesteckt sind, so daß eine Art von sitzender, in der Entfernung täuschender Menschengestalt daraus geworden ist. In der Charakteristik der beiden Hauptpersonen, sowie einiger im Hintergrunde sitzender Nebenpersonen und der aus dem Hause neugierig herausschauenden Frau ist viel Humor; aber der durch den Schein der untergehenden Sonne bewirkte gelbliche Ton ist meines Erachtens allzu

durchziehend und dermaßen zum Grundton geworden, daß von Seiten der Beleuchtung das Bild nicht sehr anspricht. Außerdem nur noch von Ihlée eine römische Frau, mit einem kupfernen Wassergefäß neben sich; eine edle, kräftige Gestalt von ächt römischem Gesichtstypus, ausgezeichnet in technischer Hinsicht, aber als Stoff von ziemlich schwachem Interesse. (Schluß folgt.)

✃ **Köln,** 14. Juni. Die jüngste Nummer des Kölner Domblattes bringt den 35. Baubericht Zwirner's und den Rechenschaftsbericht des Centralvereins für das J. 1854. Aus dem ersteren entlehnen wir die auch weitere Kreise interessirende Thatsache, daß die Frage, ob über der Kreuzvierung ein Mittelthurm errichtet werden soll, nun schließlich und endgiltig entschieden ist. Die technische Baudeputation in Berlin hat sich für die Errichtung eines Mittelthurms „vom architektonisch-ästhetischen Standpunkte und nach Analogie ähnlicher Baudenkmale“ bejahend ausgesprochen, aus technischen Gründen aber den Bau eines massiven Steinthurmes verworfen und unter den vorgelegten vier Entwürfen denjenigen gebilligt, welcher den Thurm von Eisen construirt und entweder mit Blei oder in Zink in organischer Entwicklung des architektonischen Details umkleidet. Seine Höhe wird vom Boden der Kirche 300', vom Dachfirste gemessen 140', der äußere Durchmesser seines achteckigen Grundrisses 27' betragen. Die Bauthätigkeit ist gegenwärtig auf die Errichtung der Giebel über den Querschiffen und die Ausführung der äußeren Strebepfeiler gerichtet. So schreitet der Riesenbau mit festen, sicheren Schritten der Vollendung entgegen; wollte der Himmel, es ließe sich von der werkthätigen Theilnahme im Volke, namentlich in Köln die gleiche Stetigkeit berichten. Die Beiträge der Centralvereinsmitglieder und der kölnischen Nebenvereine fallen seit vielen Jahren in traurig regelmäßiger Progression. Während die ersteren vom J. 1842—45 stets über zehn Tausend Thaler einbrachten, betrugen sie im verflossenen Jahre 6848 Thlr., die Beiträge der Nebenvereine sanken auf die kümmerliche Summe von 61 Thlr. herab und in diesem Jahre hat die Einnahme der Kasse des Centraldombauvereins (bis zum 22. Mai) erst 1699 Thlr. 26 Sgr. erreicht!

Die thätige Eisen'sche Buchhandlung fährt unermüdet in ihren photographischen Nachbildungen des Kölner Domes fort. Die zuletzt ausgegebenen Blätter (nach Paris zur Industrieausstellung bestimmt) ziehen durch ihre mächtige Größe (120 Centim. h., 80 Centim. br.) die allgemeine Neugierde auf sich, bekunden aber gleichzeitig in der Wahl des Farbentones einen glücklichen Fortschritt. Nächstens soll der Anfang gemacht werden, die photographischen Blätter auch instruktiven Zwecken zu widmen. Die Eisen'sche Buchhandlung beabsichtigt nämlich die Ausgabe des architektonischen Details und der Einzelheiten des Domes zur Einführung als Musterblätter in Bau- und Gewerbeschulen.

Stendal, 13. Juni. Eine Privatnachricht, welche aus Berlin vor einigen Tagen hier eingegangen ist, hat unter den Gebildeten unserer Stadt aufrichtige Freude erregt. Se. Majestät haben zu befehlen geruht, daß dem Comité für die Ausführung des Winkelmanns-Denkmals der von Sr. Majestät früher huldreichst in Aussicht gestellte Beitrag zur Vollendung des Kunstwerks unverkürzt übermacht werde. Somit ist denn hoffentlich das letzte Hinderniß, welches der endlichen Ausführung des vielbesprochenen Denkmals im Wege stand, beseitigt. (M. C.)

* **Prag.** Vor wenigen Tagen raffte die Cholera einen der begabtesten Künstler hinweg — den Bildhauer Joseph Max. Geboren in Deutsch-Böhmen zu Bürgstein, ohne weitere Kunststudien gemacht zu haben, als jene, welche in Prag ermöglicht sind, hat er sich einen sehr geachteten Namen durch eine Reihe von Werken erworben, unter denen die Figuren am Kranner'schen Franzensmonumente, die Figuren an der Prager Brücke und die am Monumente in Temesvar eine bedeutende Stelle einnehmen. Von ihm rührt auch eine große Zahl von Grabmonumenten her. In der letzten Zeit hat er die Figuren am Piedestal des Radetzkymonumentes vollendet. Er erreichte ein Alter von 48 Jahren und hinterläßt eine zahlreiche Familie.

Paris. Horace Vernet ist mit dem orientalischen Packetschiffe „Osiris“ am 13. Juni von Marseille nach Algier gereist, wird aber, wie neuere Nachrichten melden, bald wieder nach Paris zurückkehren.

Kunstvereine.

Kunstverein für Pommern in Stettin.

Unsere diesjährige, die zwölfte, Kunstausstellung ist am 6. v. M. eröffnet und am 4. d. geschlossen worden. Gegen das Festhalten der früher bekannt gemachten Termine hatten sich hauptsächlich Weichselfluthen mit ihren Damm- und Deichbrüchen erhoben, und wie für uns, ist auch für Breslau dadurch die Ausstellungszeit über einen Monat verrückt worden.

Die Zahl der uns zugegangenen Kunstgegenstände belief sich an Oelgemälden, Aquarellen und plastischen Bildwerken, namentlich auch Bronzestatuetten von G. Stückner, auf 510, und stand darin somit unsre diesmalige Ausstellung früheren nicht nach. Eher möchte sich dies von dem inneren Gehalte derselben sagen lassen, obgleich es ihr fast in allen Gattungen der Malerei an den werthvollsten Productionen keineswegs fehlte. Von den geschichtlichen erwähnen wir G. Gräfe's Carton: „die Versöhnung Karls d. Gr. mit Wittekind“ nach einem höchst reichhaltigen Entwurfe des genialen Kaulbach*) und O. Heyden's „Hiob umgeben von seinen Freunden“, von den Genrebildern: C. Bosch's „Schleichhändler“, S. Dietz's „Armes verlassenes Weib“, O. Heyden's „heimkehrende Winzerin“, Mor. Müller's „Abschied einer Tyroler Braut von ihrer Familie“, von den landschaftlichen: die Königlichen Bilder A. Eichhorn's „Pellico bei Athen“ und G. Frey's „die Sahara“, ferner Bamberger's „Aussicht von Gibraltar“, v. Kalkreuth's „die Gebhardskapelle“, L. Rausch's „Landschaft aus den Berner Hochalpen“, von Architekturen: Gemmel's und Genison's Ansichten“, von Marinen: die Seestücke L. Verboeckhoven's und Pleysier's.

Dem Besuche der Ausstellung that zum Theil das Frühlingswetter Eintrag, das unser Publikum ins Freie lockte. Gekauft sind von uns 15 Oelgemälde und 2 Aquarellen für 1559 Thlr., von einzelnen Kunstfreunden im Ganzen 11 Oelgemälde mit Einschluß der bestellten Doubletten von Bosch's Schleichhändlern und Neutzel's Nachmittag auf den Vierwaldstädter See für 1850 Thlr. 10 Sgr., zusammen 26 Oelbilder und 2 Aquarellen für die Summe von 3409 Thlr. 10 Sgr.

In Folge der von uns eröffneten Konkurrenz für kleinere Figurenbilder waren deren vier eingegangen, von denen jedoch das eine wegen nicht erfüllter Bedingungen zurückgewiesen werden mußte. Wie gern wir in den beiden zum Grabe gehenden Marien von Th. Fischer das Gelungene der einen anerkannten, hielten wir doch im Allgemeinen das Antwerpner Milchmädchen von Aug. Brasch nicht des ersten, wohl aber des zweiten Preises von 15 Frd'or für würdiger. **Der Vorstand des Kunstvereins für Pommern.**

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Die Zahl der gezeichneten Aktien ist bis jetzt auf 31 gestiegen. Und zwar sind von deutschen Fürsten beigetreten:

Se. K. H. der Großherzog Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin.
Se. K. H. der Großherzog Peter von Oldenburg.
Se. K. H. der Großherzog Karl von Sachsen-Weimar-Eisenach.
Se. K. H. der Großherzog Georg von Mecklenburg-Strelitz.
Se. Hoheit der Herzog Bernhard von Meiningen.
Se. K. H. der Regent Friedrich von Baden.

Von Privaten:

Hr. Baron M. v. Arthaber in Wien mit 2 Aktien.
Hr. Karl Freiherr von Reichenbach auf Schloß Reisenberg bei Wien.

Von den Kunstvereinen betheiligten sich bis jetzt:
Die Vereine zu: Gotha, Hannover, Kassel, Rostock, Leipzig mit 2 Aktien, Mainz, Stuttgart, Königsberg in Pr., Halberstadt, Bremen, Karlsruhe, Lübeck, Pesth, Halle, der Kunstverein für Böhmen in Prag mit 2 Aktien, der österreichische Kunstverein in Wien, Magdeburg, München mit 2 Aktien, Hamburg.

Wir machen die verehrten Vereins-Vorstände besonders auf die durch das Beispiel des Lübecker Kunstvereins, das wir ausführlich mitgetheilt haben, im Voraus schon bewiesenen nützlichen Erfolge des Verbindungszwecks aufmerksam.

*) Gräfe hat dieses Bild, welches wir Jahrg. 1850. Nr. 13 u. 51. beschrieben haben, in Lebensgröße al fresco in der Kuppel des neuen Museums ausgeführt. D. Red.

Briefwechsel.

A. Sp. in Br.: Die Sendung ist gut angekommen; wir bitten, uns recht bald den Preis zu melden. — Hr. L. E. in Wien: Die Photographieen nebst Beilagen sind richtig und wohlbehalten eingetroffen. — D. Oest. Kst.-V. in W.: In allen, den Vertrieb angehenden Sachen bitten wir, sich direkt an den Hrn. Verleger des D. Kunstblattes wenden zu wollen. — Hr. Jr. Vc. u. H.: Wir sind voll Erwartung der zugesagten Mittheilungen.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 28. **Donnerstag, den 12. Juli.** **1855.**

Ueber Akademie-Reformen.

Erwiderung des D. José Galofre auf die Gegenschrift des D. Federico de Madrazo.

I.

Es giebt keine Sache, und sei sie noch so mangelhaft, welche nicht irgend eine Vertheidigung zuließe! Einen Beweis dafür liefert D. Federico de Madrazo durch seine jüngste Schrift über die Akademien der schönen Künste, gegen deren gegenwärtige Organisation ich seit vier Jahren öffentlich aufgetreten bin. Ich meinerseits, Freund der wechselseitigen Erörterung und Verständigung in dieser wie in allen übrigen Angelegenheiten, habe mit Genugthuung gelesen, daß ein so ausgezeichneter Künstler endlich den Gegenstand, den ich seit lange provocirt, aufgenommen hat, wiewohl ich seinen Kunsturtheilen nicht beipflichte und ich aufrichtig bedauere, daß er sich in seiner Vertheidigung der Sache zu verletzenden Persönlichkeiten hat hinreißen lassen. Diese seine Verfahrungsweise ist um so weniger gerechtfertigt, als ich in allen, seit meiner Rückkehr nach Spanien veröffentlichten Schriften über die schönen Künste geflissentlich vermieden habe, den Gegenstand persönlich zu behandeln und meine Collegen zu verletzen; die letzteren habe ich zu überzeugen gewünscht, jedoch keineswegs gestrebt, sie in der öffentlichen Meinung und der ihnen gebührenden persönlichen Stellung zu verkleinern. Ich glaubte, daß man im Streite über Sachen Persönlichkeiten unberührt lassen müsse; daß man in der Besprechung der allgemeinen und ausschließlichen Interessen der edlen Künste nicht Privatinteressen einmischen und die Rücksichten des Anstandes und der Höflichkeit nie aus den Augen setzen dürfe. Wenn dies von meinem Gegner geschehen, so ist es mindestens nicht meine Schuld. Hat D. Madrazo sich in seiner Vertheidigung auf ein Terrain begeben, was der Natur des Gegenstandes nicht entspricht, so sollte man glauben, daß es ihm weniger darauf ankomme, meine Ansichten zu widerlegen, als meine unbedeutende Person zum Ziel seiner Angriffe zu erwählen. Indem er auf diese Weise ein geringes Vertrauen zur Sache, die er vertheidigt, bethätigt, begeht er einen Verstoß gegen die Diskretion, den ich von seiner Seite um so weniger erwarten durfte, als wir uns seit Jahren als Künstler und Freunde kennen. Allein ich glaube, die Regeln des guten Tons, so wie der Gegenstand der Besprechung erheischen, daß ich über die Persönlichkeiten, welche D. Madrazo einzumischen für gut befunden, hinweggehe und lediglich die Sache im Auge behalte.

Als im Jahre 1849 die Revolution Italien erschütterte, kehrte ich nach mehrjähriger Abwesenheit, die ich zu meinen Studien in Rom verwendet hatte, in mein Vaterland zurück. Gerade zu dieser Zeit ward das K. Dekret vom 31. Oktober veröffentlicht, welches die Organisation der Provinzial-Akademien betraf, und noch heute in San Fernando in Kraft besteht. Da ich dasselbe für die Kunst eben so ungünstig hielt, wie für die Künstler, so beschloß ich, dasselbe auf Grund meiner Ueberzeugung und Erfahrung zu bekämpfen. Ich glaubte damals, so wie noch gegenwärtig, zur Vertheidigung der schönen Künste verpflichtet zu sein, um in meinem Vaterlande, im Hinblick auf den jetzigen Standpunkt der Künste überhaupt, eine gründliche Reform in ihrer Unterweisung anbahnen zu müssen.

Die Ideen, welche ich hierüber in einem besonderen Werke veröffentlichte, wurden von der Akademie von San Fernando belobigt, wiewohl sie gegen deren Organisation gerichtet waren. D. Madrazo trat damals nicht gegen meine Ansichten auf; eben so wenig gegen die vielfachen Artikel, die ich über denselben Gegenstand in mehreren Zeitschriften erscheinen ließ. Erst jetzt erhebt er sich, in seiner Eigenschaft als Akademiker, indem er durch seine Hindeutung auf die Fabel vom Fuchs und den Trauben glauben läßt, als ob ich die Nichtmitgliedschaft der Akademie schmerzlich entbehre; wiewohl ihm bekannt, daß ich ohne mein Zuthun von Monarchen und auswärtigen Corporationen mit Gnaden und Ehren, mehr als ich beanspruchen darf, bedacht worden bin; und ich diese Auszeichnung höher stellen muß, als den Titel eines spanischen Akademikers.

D. Madrazo erklärt, daß er nicht wisse, was ich damit habe sagen wollen, „die Künste in Spanien kamen fast immer um ein Jahrhundert zu spät." Ich wollte hierdurch andeuten, daß sich die Künste in der Halbinsel nicht aus sich heraus entwickelten, sondern von außerhalb her, und daß sie sich viel später hier acclimatisirten, als in den Nachbarländern. So war es mit der römischen, arabi-

schen und gothischen Baukunst, mit der Renaissance und mit der Malerei der Fall, wie sich dies historisch nachweisen läßt, ohne daß ich den sachkundigen Leser mit Beispielen zu ermüden brauche.

D. Madrazo sagt ferner, daß ich, wie das gewöhnlich zu geschehen pflege, „die Akademien mit den Schulen für die schönen Künste verwechsele." Aber ich frage nur: Bilden denn nicht beide ein Ganzes? hängen diese nicht von jenen ab? stehen sie nicht unter dem Schutz und Leitung der Akademien? Beide Körper belebt und beherrscht derselbe Geist; dasselbe System, derselbe Einfluß, dieselbe Ausschließlichkeit. Beide sind nur in der Einbildung getrennt; in der Wirklichkeit bilden sie ein Ganzes mit Bezug auf den Unterricht in den Künsten. So sind die Akademien von San Fernando, die in den Provinzen und die Spezial-Kunstschulen in ihrem Wesen übereinstimmend, und ist es in der That auffallend, daß ein Akademiker, wie dies D. Madrazo ist, darüber in Zweifeln sein kann.

Weiter bemerkt D. Madrazo wenig höflich, daß ich entweder mein gesundes Urtheil oder mein Gedächtniß verloren haben müsse, wenn ich behaupte, „daß in Europa jenseits der Pyrenäen die Akademien thatsächlich sich im Verfall befänden", da sich doch die Heroen der Kunst an der Spitze der auswärtigen Akademien befänden. Ja wohl gebe ich zu, daß es namhafte Künstler an mehreren jener Akademien giebt; dagegen vermißt man deren durchaus an anderen. Jene Corporationen stehen aber auch nicht unter der ausschließlichen Autorität der Regierung, wie in Spanien. Der hohe Standpunkt der Kunst und der Kunstkritik jener Länder überhaupt gewährt den Akademien daselbst, als solchen, auch nur geringen Einfluß auf jene, und das von Madrazo angeführte Beispiel, daß selbst in Nordamerika Akademien eingerichtet werden sollten, widerlegt nicht die Ansicht, daß auch eine so kräftige und strebsame Nation sich irren kann, oder daß dieselbe nebst vielen praktischen auch Einrichtungen treffen könnte, lediglich dem Luxus zu Liebe, oder aus Eifersucht, oder um nicht nach gewissen Richtungen hinter den Fortschritten oder Ansichten Europas zurückzubleiben. Ich wiederhole, daß in Europa die Akademien in allen Ländern mehr und mehr an Einfluß verlieren; am meisten aber in Spanien, wo ihre Organisation, ohne ein förmliches System in Betreff öffentlicher Ausstellungen oder Gemäldemärkte, keine Sympathien im Publikum erwecken, und die Monopolisirung des Unterrichts und der Ausübung der Kunst den Todeskeim der Kunst in sich trägt.

Was D. Madrazo von der „Anarchie des Styls" sagt, der er durch den akademischen Unterricht vorbeugen will — so sollte ich meinen, daß alles Interesse für die Kunst aufhören müsse, sobald die jetzt bestehende unendliche Mannigfaltigkeit des Styls nicht weiter bestehen würde. Man betrachte die von 430 Malern ausgeführten Werke im Madrider Museum. Ist Eins darunter, was im Style dem Andern gleich käme oder mit ihm verwechselt werden könnte? Gerade die akademische Bildung zerstört das Große und Schöne des Eigenthümlichen; sie verwischt und vermischt und verwirrt in dem gemeinsamen, gleichartigen Unterricht des Lehrkursus das Charakteristische, wie überhaupt die freien Künste sich in einer Unterrichtsanstalt oder in Spezialschulen nur bis zu einer äußeren oder technischen Fertigkeit entwickeln können. Will D. Madrazo also durch die akademische Bildung ganz besonders jene Mannigfaltigkeit des Styls, oder Anarchie, wie er sie bezeichnet, beschränken — und diese Bildung als eine conservative pflegen, so wird er, falls die Künstler die Sache in gleicher Weise auffassen, die Kunst lediglich als Wissenschaft oder Mechanik betrachten und bilden.

Mein Gegner will nicht begreifen können, was ich unter dem Rang und den kindischen Würden unserer Akademien verstehe? Wunderbar genug! Gleichen unsere Akademien in ihrer jetzigen Verfassung nicht mehr einem Tribunal als einer Vereinigung von Kunstjüngern und Freunden? Giebt es da nicht öffentliche und geheime Sitzungen, Juntas, Sektionen, Informationen, Conferenzen, Commissionen, Galatage und Festaufzüge — die ich in ihrer jetzigen Zusammenstellung nicht weiter kritisire, weil sie eben eigenthümlich in ihrer Art sind, — die ich aber doch im Vergleich mit anderen Corporationen, wie sie Madrazo selbst citirt, für kindisch halte. Waren zur Zeit des Apelles, des Memmi, Gian Bellini oder Velasquez dergleichen Tribunale in Wirksamkeit, um über die Entwickelung und Produktionen der freien Künste zu berathen? Warum nannten sie sie denn überhaupt freie Künste? Weil sie frei waren von Auflagen, Steuern, Lasten, Taxen und Controllen, weil man Niemandem verwehrte, sich niederzulassen, wo er wollte, in dem Lande, wo es ihm beliebte; und so zogen die Künstler und ihre Werke, frei wie der Adler durch die Lüfte, und wie die Fische durch die Meere. Heutzutage, mit Ausschluß der Architektur in einigen Ländern und gewisser Steuerbestimmungen in vielen — besteht dieselbe Freiheit, die sich nach meiner bescheidenen Ansicht wenig mit den Doctoral-Würden vereinigt, mit welchen sich heute unsere Akademien umgeben, und mit der Regierungsgewalt, welche sie über die von ihr beaufsichtigten und überwachten Spezialschulen mit Strenge ausübt.

Was sollen wir aber erst von denjenigen akademischen Räthen und Vertrauensmännern sagen, welche gar nicht Künstler und nur dazu da sind, um der Unordnung zu steuern, welche aus den Meinungsverschiedenheiten in akademischen Angelegenheiten entstehen könnte. Ist das nicht geradezu eine Beleidigung für die schönen Künste? Schließen sich etwa anderen Corporationen Personen an, welche nicht zur amtlichen oder technischen Stellung derselben gehören, um in den Versammlungen Sitz und Stimme zu haben? Und was soll man endlich zu der zahllosen Menge von Ehrenmitgliedern in Madrid und den Provinzen sagen, unter denen nicht Einer von Hunderten diese Auszeichnung verdient, die man aus Luxus, Eitelkeit und Schmeichelei sucht und ertheilt! Ich bin ganz entschieden gegen die Anhäufung dieser Würden und Ehrenmitglieder; und wenn man mir entgegnet, daß zu allen Zeiten große Künstler ihre Freunde und Rathgeber hatten, so mache ich nur darauf aufmerksam, daß die letztern nicht von der Regierung, sondern von den Künstlern selbst gewählt wurden. Wenn D. Madrazo von Murillo sprechend, sagt, daß man heute eben so wenig malen könne wie die Alten, weil man eben so wenig zu schreiben vermöge, wie zur Zeit Alonsos des Weisen, und daß man deshalb der neueren akademischen Kunstbildung den Vorzug geben müsse — so vermag ich diese Folgerung nicht für richtig zu halten; sondern es scheint mir viel würdiger, die spanischen künstlerischen Talente sich ihren eignen Weg bahnen, und einer Originalität folgen zu lassen, als ihr ausschließlich andere französische, deutsche oder italienische Richtungen aufzudrängen und nach einem bestimmt abgeschlossenen Styl zu streben.

Madrazo führt als Beweis für die Zweckmäßigkeit der akademischen Bildung an, daß die für Rom bestimmten Pensionaire im letzten Jahre Tüchtiges geleistet hätten. Er erwähnt aber nicht, daß für Bildhauerei und Kupferstecherkunst seit 2 Jahren wegen mangelhafter Leistungen keine einzige Prämie ertheilt werden konnte. Eben so wenig bemerkt er, daß er selbst seine Hauptstudien im Privatatelier eines Malers absolvirt hat. Uebrigens ist es bekannt, daß Paul de la Roche aus der Pariser Akademie wegen mangelnden Talentes verwiesen ward; daß Overbeck und andere Meister sich von den Akademien, die sie besucht, lossagten, und daß Madrazo, als er in Rom studirte, sich nur ein einziges Mal in den Akademien von San Lucas und im Pantheon blicken ließ.

Wenn Madrazo behauptet, daß die Freiheit des Unterrichts in Spanien bestände, so hätte er auch hinzusetzen sollen, daß erst in neuester Zeit die beschränkende Bestimmung des Jahres 1853 aufgehoben ward, wonach nur Schüler der Akademie zur Konkurrenz um den Preis nach Rom zugelassen werden sollten; sowie daß Ar-

chitekten nur in Madrid geprüft und bestätigt werden dürften — um diese gerühmte Freiheit vollständig zu würdigen. Daß der akademische Unterricht faktisch vielen Anklang findet, beweisen die Akademien zu Barcelona, wo es 900 Schüler, Sevilla, wo es deren 800, Madrid, wo ihrer 1500, Valencia und Cadiz, wo es 600 und 500 Schüler giebt. Allein der Hauptgrund liegt in der größeren Billigkeit der öffentlichen Studien; in der leichteren Aussicht auf Versorgung und in der größeren Bequemlichkeit der Eltern, ihre Söhne in bekannte Anstalten zu senden, statt sich um Privatlehrer zu bemühen. Was sind aber die Resultate dieser Studien? Eine bis zur Langweiligkeit gehende Monotonie, eine an's mechanische gehende Composition, und eine Manier im eigentlichsten Sinne des Worts genommen; während D. Madrazo andrerseits doch zugestehen muß, daß die Schüler seines eignen Privatateliers sich schneller ausbilden und vorzüglicheres leisten als die Akademisten.

D. Madrazo hält den Fortbestand der Akademien nothwendig, um dadurch der unumgänglich nothwendigen Achtung vor der Autorität Rechnung zu tragen. Wenn mein Gegner nicht etwa die Politik mit der Kunst vermischen will, so verstehe ich ihn in dieser Behauptung nicht. Den Absolutismus kann ich in den freien Künsten nicht anerkennen. Mit den alten mittelalterlichen Corporationen der Freimaurer und Künstlergenossenschaft wird H. Madrazo die heutigen Akademien nicht vergleichen wollen. Die Privilegien und Vorrechte, welche seiner Behauptung nach die Kunstcollegien und Gemeinschaften im vierzehnten Jahrhunderte besaßen, waren ganz anderer Natur; nämlich Ehrenrechte, als Anerkennung künstlerischer Leistungen.

D. Madrazo verdammt die Architektur der neueren in Madrid ausgeführten größeren Bauwerke, weil solche ohne Begutachtung der Akademie ausgeführt wären. Er hat Recht, den schlechten Baustyl und Geschmack zu tadeln, aber er hat anzuführen vergessen, daß jene Bauten von Architekten und Schülern eben dieser Akademie projektirt und ausgeführt wurden, welche von eben dieser Akademie geprüft und für fähig und tüchtig zur selbstständigen Ausführung von Bauten befunden worden waren.

Mein Gegner wirft mir vor, daß ich mich auf die Baudenkmäler Spaniens berufe, die ich aufgesucht habe. Liegt darin ein Grund, mich lächerlich machen und spöttelnd abfertigen zu wollen? Spricht er doch selbst von Rom, wo er sich aufgehalten; ohne es seinerseits der Mühe werth zu achten, die herrlichen Bauwerke seines eignen Vaterlandes in Andalusien, die unübertroffenen Meisterwerke Murillo's und Zurbaran's in Sevilla und andere Kunstwerke von höchstem Werthe jemals in Augenschein zu nehmen, obgleich er doch selbst Maler ist, Ausgezeichnetes in seiner Kunst leistet, und als Akademiker zur Vertheidigung der modernen Kunstbildung Spaniens den Handschuh gegen mich aufhebt? Er tadelt mich wegen meiner Aeußerung über Calamatta und Mercurj und andre Kupferstecher der neueren Zeit und doch sind jene Meister nicht Schüler von Kunstakademien, sondern sie sind aus den Privatwerkstätten vorzüglicher Privatlehrer hervorgegangen.

Aber wiewohl ich mich rühmen kann für die Ausführung von Gemäldeausstellungen, für Erhaltung und Wiederherstellung von Baudenkmälern bedeutende Summen vom Gouvernement erbeten und zugesichert erhalten, zur Abschaffung von Mißbräuchen in den Reglements des akademischen Unterrichts, und zur Einführung zweckmäßiger Einrichtungen und Reformen durch meine Werke und Vorschläge, im Interesse der Kunst etwas geleistet zu haben, sucht mich D. Madrazo durch Verse von Martinez de la Rosa zu kränken und die Lacher auf seine Seite zu ziehen. Ueber solche Mittel, statt einen Streit in ernsten Sachen mit ebenbürtigen Waffen zu führen, überlasse ich getrost das Urtheil meinen Lesern.

Kunstliteratur.

Graphische Darstellung der Geschichte der Malerei, von Giunta Pisano und Guido da Siena bis auf Louis Jacques David und Jacob Asmus Carstens, bestehend aus zehn Tableaux sammt kurzgefaßter kunstgeschichtlicher Einleitung von Carl Albrecht Sonklar Edlen von Innstädten, k. k. Major. Wien, 1853. Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

Wir geben einen kurzen Bericht über die Einrichtung dieses Werkes. Es besteht aus zehn Drucktafeln in großem Querfolioformat, welche eine chronologische Uebersicht der Geschichte der Malerei für den im Titel genannten Zeitraum enthalten; doch ist die Anordnung anders als in der „Chronologischen Maler-Tabelle" von R. v. Rettberg und sonst für chronologische Zwecke aufgestellten Tafeln. Jedes Tableau ist auf gleiche Weise in sechs Vertikal-Columnen getheilt, welche die sechs Jahrhunderte vom Anfange des dreizehnten bis zum Schlusse des achtzehnten bezeichnen; der Art also, daß der historische Fortschritt überall nicht von oben nach unten, sondern von der Linken zur Rechten angenommen ist. Die Schulen der einzelnen Länder und Landschaften sind untereinander geordnet, und es sind hiernach auf Taf. 1—3 die italienischen, auf Taf. 4 die portugiesischen und spanischen, auf Taf. 5 die französischen und englischen, auf Taf. 6 u. 7 die belgisch-holländischen, auf Taf. 8—10 die deutschen und übrigen nordischen Malerschulen enthalten. Die Namen der einzelnen Meister stehen thunlichst an der ihnen zukommenden historischen Stelle, bei den bedeutenderen mit Hinzufügung des Geburts- und Sterbejahrs. Dreifach verschiedener Druck unterscheidet die Meister höchsten Ranges, die von mittlerem, die von mehr untergeordnetem Werthe. Das vorzüglichst Eigenthümliche der ganzen Einrichtung besteht darin, daß innerhalb des eben angedeuteten Grundschemas die Schulbeziehungen möglichst prägnant und augenscheinlich angegeben sind. Mit jedem Meister, der eine namhafte Schule gebildet, ist die größere oder geringere Zahl seiner Schüler durch einen Fächer bezeichnender Linien in Verbindung gesetzt, so daß diese Verhältnisse und das mannigfach Verschiedenartige ihrer Erscheinung dem Beschauer in besonders schlagender Weise entgegentreten; den häufig vorhandenen Schwierigkeiten, welche sich dabei nothwendig ergeben mußten, ist mit umsichtigem Takt begegnet. Wo ein Wechselverhältniß zwischen den Schulen verschiedener Länder zu berücksichtigen war, ist von dem einen Tableau auf dasjenige andre, in welchem die Fortführung des Verhältnisses sich findet, verwiesen. Auch an andern Bezeichnungen zur wünschenswerthen Andeutung besondrer, mit dem Schulverhältniß in Verbindung stehender Bezüge fehlt es nicht. Ein Textheft von 113 S. in gr. 8. giebt, außer den Erläuterungen über die Einrichtung der Tafeln, eine kunsthistorische Skizze des in den letzteren graphisch Dargestellten. Ein außerdem hinzugefügtes umfassendes Register giebt die Gelegenheit, jeden einzelnen Namen auf den Tafeln aufsuchen zu können, zu welchem Behuf diese mit besondrer Rubricirung versehen sind. Das Werk wird sich bei den Studien zur Geschichte der Malerei, oder vielmehr bei der Vergegenwärtigung ihres Gesammtinhalts und Zusammenhanges als nützlich erweisen. Das vorhandene Material ist zu der Zusammenstellung fleißigst benutzt; eine Kritik der Einzelpunkte, welche der kritischen Forschung unterliegen, (welche z. B., um nur einen Punkt der ersten Tafel hervorzuheben, den Gentile da Fabriano nach Vasari's willkürlicher Annahme zum Schüler Fiesole's machen,) ist nicht die Absicht dieser Zeilen.

F. K.

Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, von **Jacob Burckhardt**. 1 Vol. 8. XV. und 1112 Seiten. Basel, Schweighauser'sche Buchhandlung 1855.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Den Theil der Malerei, auf welchen ich jetzt komme, hebt der Verf. mit einer Bemerkung über die antike Malerei an, welche die auch von mir seit vielen Jahren gehegte und gelehrte Ueberzeugung so glücklich und präcis ausdrückt, daß ich es mir nicht versagen kann, dieselbe hier im Wesentlichen mitzutheilen. „So ärmlich die davon auf uns gekommenen Trümmer sind, lassen sie uns ahnen, was die Alten auf diesem Gebiete wollten und konnten. Einige bekannte Geschichten von Parrhasios, Zeuxis ꝛc. führen leicht auf den (nach den Erfahrungen des Ref. noch immer sehr verbreiteten) Gedanken, daß die Illusion das höchste Ziel der griechischen Malerei gewesen sei. Nichts kann aber irriger sein. Ihnen genügte es vielmehr, wenn der Gegenstand oder das Ereigniß möglichst deutlich mit möglichst wenigen Mitteln dargestellt wurde. Sie haben weder in der Composition, noch in der Durchführung, noch in der Farbe dasjenige System erstrebt, welches der neueren Malerei zur Grundlage dient, allein, was sie leisteten, muß dennoch ein Höchstes in seiner Art gewesen sein." Bei der einfachsten Art von Malerei, der auf Vasen, wovon der Verf. zunächst handelt, sind mir besonders seine Bemerkungen über die aufgemalten Ornamente, an denen er im Einzelnen nachweist, wie eine jede gerade für ihre Stelle und Function bezeichnend gebildet ist, als neu und fein erschienen. Obgleich er im Ganzen Recht hat, wenn er sagt, daß die Köpfe ohne irgend welche Absicht auf besonderen Ausdruck, oder besondere Schönheit gebildet sind, so kommen doch, zumal in letzterer Beziehung, gelegentlich Ausnahmen vor. Recht mir aus dem Herzen gesprochen aber ist es, wenn der Verf., nachdem die ansprechendsten Gegenstände der Vasensammlung im Museum zu Neapel kurz aufgezählt, ausruft: „Solche und andere einzelne Gedanken der griechischen Kunst, welche diese anspruchlosen Denkmäler in Fülle gewähren, würden allein schon genügen, um dem Geiste jenes Volkes eine ewige Bewunderung zu sichern." Nach dem schon erwähnten Princip aller antiker Kunst, die Wiederholung des anerkannt Trefflichen, kann ich mit dem Verf. nicht zweifeln, daß, sowohl auf den Vasen, als auf den meist in der Ausführung so tief unter der Erfindung stehenden Wandmalereien uns eine ansehnliche Zahl der schönsten Motive der größten Maler des Alterthums erhalten worden ist. Sehr treffend macht er auf den Unterschied solcher griechischen, von denen von sicher späterer, römischer Erfindung unter den pompejanischen Malereien aufmerksam, und führt, als Beispiele von den letzteren, Vorgänge aus dem pompejanischen Stadtleben, und die Isisfeste im Museo Borbonico an. Bei der Betrachtung des einzelnen Bildes wird der Leser noch manche feine Bemerkung finden.

Die Malereien der Catacomben, welche natürlich den Abschnitt der christlichen Malereien eröffnen, behandelt der Verf. zu flüchtig. Wenn er hierfür die Geringfügigkeit der noch vorhandenen geltend macht, so geht doch aus dem trefflichen, ganz neuerdings erschienenen Werk von **Perret** hervor, daß die Zahl der erhaltenen noch immer ziemlich ansehnlich ist. Desto ausführlicher und lehrreicher ist das Capitel über die alten Mosaiken, welchen der Verf. ein besonders gründliches Studium gewidmet hat. Als besonders charakteristisch an dieser Kunst wird hervorgehoben, daß dabei jede Theilnahme des Künstlers an der Ausführung vollkommen ausgeschlossen, auf allen Reiz sinnlicher Schönheit verzichtet, auch jede eigenthümliche, neue Erfindung, nachdem einmal gewisse Typen festgesetzt, unstatthaft wird. Diese letzte Eigenschaft ist besonders für den byzantinischen Styl charakteristisch. Zunächst stellt sich bei diesem, statt des Ausdrucks des Erhabenen, der des Finsteren und Strengen ein. Das Gefält der Gewänder wird in vielen feinen und starken Brüchen zersplittert, oder jede Faltenangabe durch Ueberladung mit Perlen und Edelsteinen verhindert. Zwischen starken Einflüssen dieser Kunst und der einheimischen Verwilderung schwanken nun die italienischen Mosaiken vom 7. bis zum 13. Jahrhundert. Zunächst weist der Verf. den zwiefachen historischen Werth der Mosaiken nach. Einmal ist nämlich in ihnen die Art der Auffassung biblischer Gestalten, besonders des neuen Testaments, abgespiegelt, außerdem aber enthalten sie das System der Gedankenreihen kirchlicher Kunst, wobei mehr die Ecclesia triumphans, als die Ecclesia militans, mehr die Darstellung ruhigen Seins, als bewegten Handelns, hervortritt. Bei der Besprechung der einzelnen Mosaiken hebt der Verf. unter den früheren die von Cosma e Damiamo zu Rom, die von St. Vitale zu Ravenna, unter denen vom 7. Jahrhundert ab, die von St. Apollinare in Classe an demselben Orte, und die von St. Marco in Venedig am meisten hervor. Die Spuren eines neu erwachenden Lebens erkennt der Verf. in den, angeblich im Jahre 1011, ausgeführten Wandmalereien von St. Urbano bei Rom, wo sich eine lebhafte Bewegung kund thut, doch tritt auch er der allgemeinen Annahme bei, daß vor Anfang des 13. Jahrhunderts die Malerei keine Fortschritte macht, sondern nur das Ringen eines einheimischen Styls mit dem byzantinischen bemerkbar ist. Der Aufschwung der Malerei in Toscana im 13. Jahrhundert geschah aber, wie schon Rumohr nachweist, durch eine neue Belebung jener byzantinischen Typen. In dem großen Guido de Siena zeigt sich diese in dem Schönheitsgefühl und der lebendigen Zeichnung. Zunächst wird Cimabue und der größte aller Maler im byzantinischen Styl, Duccio, gewürdigt.

Das Capitel über den germanischen Styl der Malerei eröffnet der Verf. mit der folgenden, vortrefflichen und in ihrem letzten Theile neuen Betrachtung. „Diese Epoche hat vor der Malerei des Nordens schon einen beträchtlichen äußeren Vortheil voraus; sie ist nicht eine bloße Dienerin in der Architektur, sondern besitzt ein unabhängiges Leben und erhält Wandflächen zur Verfügung, die ihr im Norden nicht vergönnt wurden, sie zieht überdem den größten Genius des Jahrhunderts an sich, **Giotto**. Die Stellung, welche die Malerei gegenüber den übrigen Künsten im 13. Jahrhundert behauptet, wird durch seine Leistungen glänzend erweitert. Die Vorliebe zu Gunsten monumentaler Bilderkreise in Fresco, welches er und die Seinigen so sehr verstärkten, bildet für alle Folgezeit den festen Boden, ohne welchen auch Raphael und Michelangelo nicht die Aufgaben angetroffen hätten, in welchen sie sich am größten erwiesen." Bei der Betrachtung der Werke Giottos und seiner Schüler giebt der Verf., und auch meinem Gefühl nach mit Recht, das von Rumohr dem Giotto abgesprochene Abendmahl in dem Refectorium von St. Croce nach dem Vorgange von Ernst Förster diesem wieder. Die Charakteristik Giottos und seiner Schulen, welche der Verf. sehr einsichtig als ein Ganzes giebt, ohne sich auf die noch wenig zur Geltung kommenden Individualitäten der einzelnen Maler einzulassen, gehört wieder zu dem Gelungensten des ganzen Werks. Desungeachtet werden die Hauptzüge, wodurch sich Meister, wie Taddeo Gaddi und Orcagna unterscheiden, kurz angegeben. Das Hauptmoment der Eigenthümlichkeit der Schule ist nun dem Verf. mit Recht die neue Art der Auffassung von Charakteren und Thatsachen. Schon die ersteren sind lebhafter und würdiger in den Motiven, bedeutender in den Zügen, letztere drücken die Affecte durch die Gebärden in höchst edler und ergreifender Weise aus. Ein besonderes Gewicht wird auf die vortreffliche Ausbildung der Gewandung gelegt. Besonders charakteristisch ist die Vorliebe für die Allegorie, welche der Verf. auf den im 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung lebenden Marcianus Capella zurückführt, deren

bedenkliche Seite er aber sehr richtig gerade an dem bekannten Bilde Giottos, der Vermählung des h. Franciscus mit der Armuth zu Assisi darthut. Ungleich bedeutender ist das Element des Symbolischen bei Giotto und seiner Schule, welches sich z. B. in der Art der Auffassung des jüngsten Gerichts ausspricht, wobei der Verf. sehr richtig die schweren Verirrungen rügt, worin einzelne Künstler bei Darstellung der Hölle durch ein zu buchstäbliches Halten an das Gedicht des Dante gerathen sind. Das bedeutendste Werk dieser Art ist wohl der Triumph des Todes von Orcagna. Die Darstellung ruhigen, aber durch Schönheit, Innigkeit und liebevolle Durchführung verklärten Seins, wie die Bilder des Simon di Martino sie athmen, wird als das eigenthümliche Wesen der Schule von Siena der giottesken gegenüber bezeichnet, deren Wesen indeß ebenfalls durch einen Meister, wie Ambrogio Lorenzetto, dort würdig vertreten war. Von Ugolino da Siena äußert der Verf. nach seinem Madonnenbild an dem Tabernakel des Orcagna in Or San Michele, daß er in seinem Styl eher ein Florentiner sei. In dem großen Altargemälde, welches derselbe, dem Vasari zufolge, für den Hochaltar von St. Croce malte, dessen einzelne Tafeln aber jetzt in England zerstreut sind, erscheint er indeß vorwiegend als ein Meister der Schule von Siena, welcher eine eigenthümliche Stellung zwischen dem Duccio und dem Simon di Martino einnimmt*). Fast nur in dem Gebrauch der Temperamalerei des Giotto, anstatt der byzantinischen Malweise, zeigt sich darin ein Einfluß der florentinischen Schule. Da jenes vom Verf. erwähnte Bild nothwendig nicht lange vor seinem 1339 erfolgten Tod gemalt sein muß, erhellt, daß er sich erst später den Eindrücken der florentinischen Schule ausschließlicher hingegeben hat.

Unter den Meistern des oberen Italiens aus dieser Epoche giebt der Verf. natürlich die erste Stelle dem großen d'Avanzo, dessen hohe Bedeutung als ersten Individualistiker in Verbindung einer trefflichen, echt historischen Composition mit Feinheit besprochen wird. Von der Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano in der Akademie zu Florenz sagt der Verf. schön: „Es giebt wenige Bilder, bei deren Entstehung sich die Darstellung einer idealischen Welt für den Künstler so ganz von selbst verstand, wenige, die einen so übermächtigen Duft von Poesie verbreiten." Fiesole, der Schlußstein dieser Epoche, in welchem ihr Streben zum vollen und zugleich verklärten Bewußtsein ausgebildet erscheint, wird von dem Verf. mit einem Eingehen auf das Innerste seiner Kunst gewürdigt, wie ich dieses bisher nirgend gefunden, und doch ist er keineswegs blind für seine schwächeren Seiten. Ebenso neu als fein ist die Bemerkung, daß die in seiner späten Zeit gemalten Fresken der Capelle Nicolaus V. beweisen, daß der schon alternde Künstler noch mit aller Anstrengung so viel von dem, was inzwischen Masaccio u. A. in der Kunst gewonnen, einzuholen suchte, als seiner Richtung gemäß war. Einen in dem religiösen Gefühl, wie in der Feinheit der Ausführung dem Gentile da Fabriano und dem Fiesole nahe verwandten Meister, den Ottaviano di Martino Nelli muß ich hier nachtragen, welchen der Verf. nur deshalb nicht bespricht, weil er Gubbio, wo sich in der Kirche St. Maria Nuova ein in Fresco ausgeführtes Altarbild von seltener Schönheit, Maria mit dem Kinde, von Engeln und Heiligen umgeben, befindet, nicht selbst besucht hat.

An der Spitze des Abschnitts über die Malerei des 15. Jahrhunderts macht der Verf. die sehr treffende Bemerkung, daß sie in einer Beziehung mehr, in einer anderen weniger giebt, als die Kirche verlangt. Ersteres, weil sie ein vollständiges Abbild der der wirklichen Welt, z. B. aller Umgebungen der heiligen Gestalten giebt (Realismus), das zweite, weil die Schönheit, welche in der Kunst ausführlicher Individualisirung allein eine Stelle finden kann, ihren Antheil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben haben muß, genug eine sinnlichere ist, welche das rein religiöse Gefühl nothwendig beeinträchtigt. Ein neues Element von Bedeutung ist zunächst die nach den Gesetzen der Perspective ausgebildete Räumlichkeit. Wenn der Verf. sehr richtig bemerkt, daß diese ganze Richtung eigentlich vom Norden und zwar von Johann von Eyck ausging, der sein einsam strahlendes Licht über das ganze Jahrhundert wirft, so hätte die jetzige historische Kenntniß wohl erfordert, als eines mindestens so stark leuchtenden Sterns auch seines Bruders und Meisters, Hubert von Eyck, zu gedenken. Auch die Schulen Italiens wurden mehr oder minder von diesen Meistern berührt, vor allen empfingen sie ihre Art der Oelmalerei. Mit Recht weist der Verf. den Einfluß antiker Sculpturen, als einen öfter geltend gemachten Factor der Ausbildung der italienischen Malerei in dieser Epoche im Großen und Ganzen zurück. Selbst in der Schule von Padua, wo ein solches allein mit Sicherheit nachzuweisen, ist er minder bedeutend, als man meist annimmt, und muß ich hinzufügen, mit Ausnahme der Verzierungen, keineswegs günstig. Die neuen Vortheile wurden vielmehr mit großer Anstrengung der Natur abgerungen. Im Allgemeinen ist auch dem Verf. zuzugeben, daß die italienische Schule dieser Epoche als eine Gabe des Himmels von vorn herein den Tact besaß, die äußere Wirklichkeit nicht in alles Detail hinein, sondern nur soweit zu verfolgen, daß die höhere poetische Wahrheit nicht darunter litt. Florenz leuchtet wieder mit seiner monumentalen Frescomalerei allen anderen Schulen vor. Die Behandlung profaner Gegenstände kommt in Aufnahme, aber auch für manche der hergebrachten kirchlichen Aufgaben tritt eine andere Auffassungsweise ein. So wird in der Maria meist die Seite der „sorglichen und stillfröhlichen Mutter" hervorgehoben, auch viele andere Gegenstände „dem Beschauer in eine häusliche Nähe" gerückt, ein neues und ein reizendes Moment sind endlich die Kinderengel. Sehr treffend sagt der Verf. von Masaccio, der diese Epoche eröffnet, daß in seinen Bildern im Carmine „eine bisher ungeahnte Fülle der freisten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst hereingeströmt sei, und wie er Vorgänge und Personen nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen binnen einer naturwahren Räumlichkeit trennt und verbindet. Als ein Hauptmoment seiner Größe wird die weise Oeconomie der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel mit Feinheit hervorgehoben. Nur ungern versage ich es mir, dem Verf. auch in seinen trefflichen Bemerkungen über die anderen florentinischen Maler dieser Epoche im Einzelnen zu folgen. Bei dem Sandro Botticelli hätte wohl sein Hang zum Ascetischen und Phantastischen in religiösen Darstellungen, welches ihn vermochte die Zeichnungen zu den Kupferstichen des Baldini in der Ausgabe des Dante von Sandino zu modeln, erwähnt werden können. In Betreff des Benozzo Gozzoli scheint mir das Urtheil, daß ihm, bei der Freude an blos schönen Lebensmotiven, seine Gegenstände ziemlich gleichgültig gewesen, doch etwas zu hart. Ich erinnere hier im Camposanto nur an die ergreifende Verfluchung Cains, und an den Untergang von Sodom. Am wenigsten hat mich die Charakteristik des großen Luca Signorelli befriedigt. Er ist meines Erachtens der erste Meister, welcher die wissenschaftliche Tüchtigkeit der florentinischen, mit der größeren Wärme des religiösen Gefühls und der eigenthümlichen Grazie der umbrischen Schule verband, und so die Bahn eröffnete, auf der ein Lionardo, ein Raphael das Höchste erreichten. Für die erstere Eigenschaft erinnere ich nur an die nackten Gestalten, für die zweite an seine innige Seligkeit athmenden, höchst frei und anmuthig bewegten Engel in seinen Fresken zu Orvieto. Auch seiner Erfindungskraft auf dem Gebiete des

*) Näheres darüber in meinen Kunstwerken und Künstlern in England Band I. S. 393 f.

Augenblicklichen und Höchstbewegten wird nicht gehörig Rechnung getragen.

Bei der Betrachtung der Schule des Squarcione in Padua hebt der Verf. besonders den Punkt hervor, welcher sich jedem gebildeten Kunstfreund aufdrängen muß, nämlich wie der Trieb des Jahrhunderts auf das Realistische sich mit der absichtlichen Nachahmung antiker Sculpturen mischt. Dieser Trieb, sagt er sehr wahr, gab die Seele, letztere nur einen Theil der Aeußerungsweise her. Die Bemerkung, daß der große Andrea Mantegna „an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommner Wahrheit der Charaktere so Ausgezeichnetes geleistet, wie kaum ein Florentiner der Zeit" unterschreibe ich, sonst aber finde ich seine Bedeutung nicht gehörig hervorgehoben. Namentlich vermisse ich die Erwähnung seiner Begeisterung für, und seiner Leistungen auf dem Gebiete antiker Gegenstände, so wie der außerordentlichen Grazie in seinen späteren Werken. Dagegen hat mich, was der Verf. über die venetianische Schule und namentlich über den trefflichen Giovanni Bellini, als dem Haupt derselben, sagt, ganz besonders befriedigt: „Die Größe dieser Schule," heißt es, „ist nicht allein einseitig, sondern auch bei den einzelnen Meistern sehr gleichartig, so daß deren Eigenthümlichkeit ungleich weniger hervortritt. Mit der erzählenden Malerei giebt sie sich fast gar nicht ab, sondern begnügt sich mit Darstellung eines ruhigen Seins. Sie steht daher mit aller Farbengluth und Einzelwahrheit doch im Gedanken neben den Florentinern unendlich zurück. Das Hauptgewicht legt sie auf die Ausbildung der Charaktere, welche in energischen und wohlgebildeten Gestalten den Ausdruck eines ruhigen Glücks athmen, welcher den Sinn des Beschauers mit jenem innigen Wohlgefallen erfüllt, das keine andere Schule der Welt auf dieselbe Weise erweckt. Das Höchste gelingt hierin dem Giovanni Bellini, der auch wahrscheinlich zuerst die früher auf einzelnen Tafeln zerstreuten Heiligen auf einer großen Tafel um die Maria mit einem feinen Sinn für Anordnung zu einer „santa conversatione" zusammenrückt, und, möchte ich hinzufügen, auch wohl zuerst jene poetischen Engel am Fuße des Thrones der Maria malt, welche ihren Instrumenten sanfte Töne zu entlocken scheinen, und deren auch der Verf. sehr gut als äußeren Symbols des wahrhaft musikalischen Gesammtgehaltes eines solchen Bildes gedenkt. Meines Wissens ist der Verf. der erste, welcher die hohe Bedeutung der Gestalt Christi in der venetianischen Schule gebührend hervorhebt. „Schon das Christuskind ist in dem Bilde des Giovanni Bellini in St. Giovanni e Paolo erhaben und bedeutungsvoll in Bewegung und Stellung," den Christus zu Emmaus desselben Meisters in der Kirche St. Salvatore hält aber der Verf. mit Recht vielleicht für den erhabensten der modernen Kunst, nur den des Lionardo ausgenommen.

Bei dem Capitel über die umbrische Schule macht der Verf. mit größerer Bestimmtheit, als bisher geschehen, die Bemerkung, daß Niccolo Alunno der Meister ist, welcher zuerst den für die Leistungen dieser Schule charakteristischen Ton des Seelenausdrucks bis zur schwärmerischen, ecstatischen Hingebung in Köpfen von zartester, reinster Jugendschönheit anklingt. Der Hauptmeister der ganzen Schule, Pietro Perugino, wird aber mit sichtbarer Ungunst beurtheilt. Anstatt nämlich die wunderbare Vereinigung von Tiefe des Gefühls, Schönheit der Köpfe, Grazie der Bewegung, Kraft und Klarheit der Färbung, liebevolle Durchführung, welche seinen Bildern von etwa 1490—1500 eigen ist, im Zusammenhang anzuerkennen, schildert er ihn wesentlich nach seinen späteren, durch ihre geistige Lahmheit, bleiche Färbung, geistlose und oberflächliche Behandlung jedem Kunstfreunde allerdings höchst widrigen Bildern, und erwähnt jener trefflichen Eigenschaften zu kurz und nur als Ausnahmen von der Regel. So möchte auch schwerlich jemand, der die allerdings durch Restauration stark erschütterte Beweinung Christi im Palast Pitti kennt, dem Verf. beistimmen, wenn er davon sagt: „eine Sammlung von passiven Stimmungsköpfen, deren Wirkung, bei der Abwesenheit anderer Contraste, sich aufhebt." Was sind denn bei diesem Gegenstand für Contraste anzubringen? Die Mannigfaltigkeit, womit die Theilnahme den verschiedenen Personen gemäß abgestuft und doch durchweg verklärt ist, scheint mir vielmehr höchst bewunderungswerth. Auch hätte die sehr kunstreiche Anordnung so vieler Figuren wohl Anerkennung verdient. Da der Verf. Fano nicht besucht hat, trage ich hier die im Jahre 1497 für die dortige Kirche St. Maria nuova ausgeführte, große Altartafel nach, indem diese in jedem Betracht zu seinen schönsten und bedeutendsten Werken gehört.

Auch der allerdings untergeordnetere Pinturicchio wird mit einseitiger Härte behandelt. Obgleich alles Nachtheilige, was der Verf. von ihm sagt, das nur äußerliche Aufnehmen peruginischer Seelenmalerei, die fabrikmäßige Behandlung seiner Aufgaben 2c., vollständig zuzugeben ist, so hat er doch in seiner früheren Zeit Werke geliefert, wie die im Jahre 1495 gemalte Altartafel, mit der Maria, dem Kinde und dem kleinen Johannes als Mittelstück (jetzt in der Akademie zu Perugia), welche ein sehr reines Gefühl für Schönheit, für Grazie der Bewegung und eine gewissenhafte Durchführung zeigen. Eben so treffend als billig ist die Beurtheilung der berühmtesten Fresken dieses Meisters im Raum der Chorbücher des Doms von Siena. Nur kann ich dem Verf. durchaus nicht beistimmen, wenn er die beiden schon von Rumohr und Passavant für Raphael gehaltenen Zeichnungen zu diesen Compositionen in der Sammlung der Uffizien und in der Casa Baldeschi zu Perugia diesem ab, und dem Pinturichio zusprechen will. Beide stimmen durchaus mit andern, ganz sicheren Zeichnungen Raphaels aus dieser Epoche überein. Ich habe vor einigen Jahren eine dritte, jenen beiden ganz ähnliche Zeichnung in der Sammlung des Herzogs von Devonshire auf dessen Landsitz Chatsworth gefunden, und darüber in meinem neusten Werk nähere Rechenschaft gegeben*). Sehr interessant ist die in eine Anmerkung verwiesene Ansicht eines Mannes von so feiner Beobachtungsgabe, wonach er das vor mehreren Jahren in dem Kloster St. Onofrio zu Florenz entdeckte und als von Raphael ausposaunte Abendmahl für eine peruginische Produktion, und am ehesten für eine Arbeit des Pinturicchio hält. Obwohl ich dieses Werk nicht aus eigner Anschauung kenne, ist mir jene Benennung schon deshalb stets verdächtig gewesen, weil es doch sehr auffallend wäre, wenn der so lange Zeit in Florenz lebende Vasari, welcher doch von so vielen, minder bedeutenden Bildern, welche Raphael während seines Aufenthalts daselbst ausgeführt hat, Rechenschaft giebt, das einzige monumentale Werk aus dieser Zeit mit keiner Sylbe erwähnt haben sollte.

In Betreff des Francesco Francia, dessen Empfindungsweise, wie der Verf. bemerkt, von Perugino angeregt worden, sagt er sehr richtig, daß er nicht bis in das verhimmelte Schmachten desselben hinausgegangen sei. Meinem Gefühle nach findet sich bei ihm dafür sehr oft die Stimmung einer stilleren Beseligung, dem sich bisweilen eine leise und edle Wehmuth, als der Ausdruck der Unzulänglichkeit alles irdischen Daseins, zugesellt. Daß er sorgsamer zeichnete als Perugino und seine Figuren freier und weniger conventionell anordnete, daß endlich seine Gewandung lebendiger und für jede Gestalt neu empfunden ist, als bei jenem, darin stimme ich dem Verf. unbedingt bei. Dagegen habe ich bei ihm nie den Ausdruck des „Gekränktseins" in den Heiligen finden können, welchen der Verf. glücklich aus der Mischung eines, den Bolognesen ursprünglich eignen, gesunden Realismus mit der ihr fremden Sentimentalität der umbrischen Schule erklärt, und der einem allerdings gele-

*) Treasures of art in Great Britain. Vol. III. p. 354.

gentlich in Bildern des Lorenzo Costa, des Giulio und Giacomo Francia, so wie des Amico Aspertini entgegentritt.

Vollkommen hat aber der Verf. Recht, wenn er von Zingaro, dem namhaftesten Meister der Schule von Neapel in dieser Zeit, behauptet, daß er entweder später gelebt haben muß, als nach der geltenden Annahme, wonach er 1382 geboren, 1445 gestorben sein soll, oder daß die ihm beigemessenen trefflichen Fresken aus dem Leben des h. Benedikt in einem der Klosterhöfe von St. Severino in Neapel von einer anderen Hand sein müssen, indem diese in jedem Betracht nicht früher, als gegen Ende des 15. Jahrhunderts ausgeführt sein können.

Den Beschluß dieser Epoche macht ein Capitel über die altniederländischen und altdeutschen, in Italien befindlichen Gemälde. Gewiß hat der Verf. Recht, wenn er sagt, daß die Italiener durch diese Bilder nicht blos die Oelmalerei, sondern im Colorit eine ihnen neue Harmonie und neue Contraste kennen lernten, und daß der religiöse, durch kein über den Gegenstand indeferentes Schönheitsstreben beirrte Ernst, die delikate Vollendung auf sie einen großen Eindruck gemacht haben müsse. Es freut mich, daß der Verf. der, so viel ich weiß, von mir zuerst ausgesprochenen Ansicht, daß der, ganz willkürlich dem Colantonio beigemessene, h. Hieronymus im Museum zu Neapel ein Werk des Hubert van Eyck sei, beitritt. Dagegen kann ich ihm nicht beistimmen, wenn er das herrliche, Memling genannte Bildchen, der thronenden Maria mit den zwei Engeln in den Uffizien, dem Hugo van der Goes zuspricht. Ich finde darin vielmehr eine große Verwandtschaft zu der sogenannten Vermählung der Catharina des Memling im Hospital des h. Johannes in Brügge, namentlich findet sich der Engel mit der Violine jenes kleinen Bildes auf diesem fast ganz wieder. Gewiß rührt aber, wie der Verf. meint, die ebenda befindliche, dem Hugo van der Goes zugetheilte [illegible] etwas späteren Meister her. Das Bildchen mit dem Tode Maria scheint mir weder dem Hugo van der Goes nahe zu stehen, wie der Verf. will, noch von Schongauer herzurühren, wie Passavant meint, sondern, nach einem Bilde desselben Gegenstandes in der Kirche zu Calcar, wenn nicht dem Meister desselben, so doch sicher einem ihm engverwandten Maler dieser Schule anzugehören, von dem auch das Museum von Berlin ein Bild mit dem Tod Mariä unter Nr. 552 besitzt. Für zwei echte Bilder des H. Memling erkenne ich mit dem Verf. den h. Benedikt und einen Donator (1487) in den Uffizien. Die dem Rogier van der Weyden dem jüngeren beigemessene Grablegung ebenda halte ich mit dem Verf. ebenfalls nicht von diesem. Es steht nach dem Abendmahl in Urbino dem Justus von Gent ungleich näher. Wohl aber erscheint auch mir derselbe Gegenstand im Museum zu Neapel von R. v. d. Weyden dem jüngeren, und zwar halte ich es aus seiner etwas früheren Zeit.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

München. Wie die N. Z. berichtet, hat Se. Maj. der Kaiser von Oesterreich den Meister Moriz von Schwind, der eben bei seinen Fresken auf der Wartburg beschäftigt ist, zugleich mit seinen beiden Brüdern, die als resp. Ministerial- und Bergrath in k. k. Diensten stehen, in den Ritterstand des österreichischen Kaiserreichs erhoben.

Leipzig. Der Rath unserer Stadt hat unterm 30. Juni eine Einladung zur Conkurrenz für den Neubau eines Museums in Leipzig ausgeschrieben. Es werden die einheimischen wie auswärtigen Künstler zu dieser Conkurrenz mit dem Bemerken eingeladen, daß das specielle Bauprogramm nebst erforderlichen Unterlagen auf Verlangen vom Rathe zugesendet werden wird. Als allgemeine Bestimmungen werden folgende bezeichnet: 1) Die Plane und Anschläge, welche bis in ein zu vollständiger Einsicht und gründlicher Beurtheilung des Ganzen und seiner Theile hinreichendes Detail ausgearbeitet sein müssen, sind bis Ende November d. J. an den Rath einzusenden; 2) es werden zwei Preise ausgesetzt, ein Hauptpreis von 100 Louisd'or und ein Accessit von 40 Louisd'or; 3) der Hauptpreis wird nur Demjenigen bewilligt, dessen Plan in der Hauptsache zur wirklichen Ausführung gelangt, das Accessit Demjenigen, dessen Plan als der nächst beste anerkannt wird; 4) die Plane, denen der Hauptpreis, so wie das Accessit bewilligt werden, gehen in das Eigenthum des Raths über, der sich völlig freies Gebahren damit vorbehält; 5) die Oberleitung des Baues selbst wird nach Befinden dem Urheber des mit dem Hauptpreis bedachten Plans unter besonders zu vereinbarenden Bedingungen übertragen werden; 6) die Plane sind in der bei Preisausschreibungen gewöhnlichen Weise mit versiegeltem Convert, worin der Name des Urhebers angegeben ist, und mit Motto an den Rath einzusenden; 7) kommt keiner der eingereichten Plane zur Ausführung, so wird dem Urheber desjenigen Plans, der überhaupt unter sämmtlichen eingesendeten als der beste erkannt wird, eine Entschädigung von 40 Louisd'or gewährt; und 8) zur Beurtheilung der eingehenden Conkurrenz-Arbeiten werden anerkannte künstlerische Autoritäten zugezogen werden. (D. A. Z.)

⁑ **Bremen,** im Juni (Schluß). Den Uebergang zu dem auch dieses Mal reich ausgestatteten landschaftlichen Fache mögen zwei in derartiger Umgebung erscheinende kleine Genrescenen machen, von denen ich die erstere nur ihres ergötzlichen Gegenstandes wegen erwähne. „Das Fuhrwerk im Klee“ von Roerr in München ist, weil sein Lenker, ein korpulenter Bauer, bei der schwülen Mittagshitze unter einem großen rothen Schirm auf dem Wagen eingeschlafen ist, durch die nach grünem Futter begierigen Ochsen vom Feldwege abgewichen und in Stillstand gerathen. So thun dieselben nach vom Schirm zum Theil beschatteten Thiere im Klee sich bene und kümmern sich um's Weiterkommen ebenso wenig wie der Schlafende. Das andere, von der hier lebenden Frau Caroline Klanhold, geb. v. d. Embde, zeigt uns vor der Umzäunung eines Gemüsegartens ein artiges, wohlhabendes Bauermädchen, in freundlichem Gespräch mit einem hinter dem Zaun stehenden Jüngling, wie es scheint, einem angehenden Förster. Der jugendlich unschuldige Blick des Mädchens verräth, daß die Freundlichkeit der Unterhaltung zum ersten Male in Traulichkeit und Liebe übergehen will. Beide Gestalten sind in Stellung, Ausdruck und Colorit lieblich und anziehend, dagegen möchte ich dem Laube des neben dem Mädchen stehenden dicken Baumes weniger Verworrenheit und [illegible] wünschen. — Wenn irgendwo eine Auswahl zu treffen und das Mittelmäßige und Unbedeutende von den besseren Leistungen zu sondern ist, so ist es das stark bebaute Gebiet der Landschaft, das, wenn ich mich hierin zunächst an meinem letzten Bericht anschließen darf, einige neuere Arbeiten von Albert Zimmermann (der auch einige Wochen hier verweilte) brachte, die zwar von der Vielseitigkeit des Künstlers im landschaftlichen Fache zeugten, mir aber wiederum eine früher gemachte Bemerkung bestätigten, daß seine gediegensten Leistungen jedenfalls in der poetischen Behandlung der erhabenen Natur des Waldes und alles dessen, was sich in deutschen Gebirgslandschaften daran knüpft, zu suchen sind. Ungleich weniger befriedigten mich einige aus Oberitalien entlehnte Motive. Von ihm gehe ich zu Hausbeier in Prag, dessen Obersee (hinter dem Königssee gelegen) durch die volle Wahrheit in der grünen Färbung des Wassers, in der Nässe der moosbewachsenen, schlüpfrigen Steine des Vordergrundes, sowie durch den über die umgebenden Berge des Sees ausgegossenen wunderbar schönen Morgenduft zu den gelungensten Arbeiten gehörte. In ähnlichen Stoffen bewegte sich dieses Mal auch Grabau aus Bremen, der sich in einem größeren Wasserfall aus der Schweiz eine vielleicht allzu schwierige Aufgabe gestellt hatte, die, wenn auch in den mittleren Partien gut gelöst, wenigstens in dem unteren Theile des herabfallenden Waldstroms sowohl in Bezug auf Perspective, als auf Klarheit und Durchsichtigkeit nicht ohne Mängel war. Von Scheins in Düsseldorf und Kelsch in Hannover erblickten wir einige ihnen sonst nicht gewöhnliche Stoffe: von Ersterem einen Waldstrom bei untergehender Sonne, der in manchen Einzelheiten trefflich behandelt war, aber als Ganzes keine Einheit hatte und wirkungslos blieb; von Letzterem zwei großartig gedachte Landschaften, die leider durch ihre Färbung nicht sehr ansprachen. Wenn A. Weber im gewöhnlichen Kreise seiner Stoffe bleibt, der viel größer ist, als er auf den ersten Blick scheint, so kann von mißlungenen Bildern bei ihm schwerlich die Rede sein; dazu hat er sich zu sehr in die dunkle Waldesnatur eingelebt. So auch diesmal sowohl in einigen Mondschein- und dunklen Sturmlandschaften, als auch in der „Waldlandschaft“, die ich, da dieser Titel bei Weber kaum als Titel gelten kann, lieber Waldausschnitt nennen möchte, weil's förmlich ein aus der Mitte eines abschüssigen Bergwaldes herausgeschnittenes Stück war. — Auf ein ganz andres Gebiet versetzte uns M. A. Koekkoek in einem mit Staffage von Eug. Verboeckhoven versehenen Bilde, das mit scheinbar wenigen Mitteln doch viel erreichte. Links ein Wald mit einen tief sich hinein schlängelnden Fußpfade, rechts eine weite Fernsicht auf ein Dorf. Aber die trefflich gemalte Staffage blieb bedeutungs- und wirkungslos, da die Schafe auf der Wiese vor jenem

Dorfe auf dem richtigen Standpunkt der Beschauung des Bildes fast ganz verschwanden. Endlich habe ich in diesem Fache noch einer Leistung zu gedenken, der man weniger Theilnahme zu beweisen schien, als recht war. Es ist eine norwegische Landschaft von Ochs in Magdeburg, die in der Darstellungsweise der dortigen Natur eine ganz andere Saite anschlug, als Gude, Leu, Bodom u. A. anzuschlagen pflegen, deren Colorit bereits fast conventionell geworden ist. Ein frischer, fühlbarer Duft war über die Berge des Mittel- und Hintergrundes verbreitet und milderte das in eigenthümlichem Ton über die Landschaft ausgegossene Sonnenlicht; nur der Vordergrund, obwohl trefflich in der Modellirung der Felsen, war doch ein wenig zu mannichfaltig gefärbt.

Das schienen mir unter der Menge der grünen Landschaften die interessantesten, wenigstens die, in denen das Bestreben hervortrat, mehr als ein Stück landschaftlicher Wirklichkeit auf die Leinwand zu bringen. Denn man muß es sich gestehen, daß auf diesem Gebiete gar manche Produkte unsrer Zeit weiter nichts bezwecken, als ein irgendwie anziehendes Stück Wirklichkeit zu portraitiren. Außerdem habe ich wiederum einige Winterlandschaften von Köster aus Bremen zu erwähnen, die zu den gelungensten Leistungen dieser Art gehörten. Als Zeichner landschaftlicher Partien hat K. bereits seit vielen Jahren Treffliches geschaffen, und was die Farbengebung anlangt, so sieht es, daß ihm die Lorbeeren mehr aus dem Winter als aus dem Sommer erwachsen wollen. Manche andere, ebenfalls diesem Zweige angehörende Arbeiten, z. B. von Otto in Berlin, Dunze in Genf, Doiwaille in Brüssel muß ich übergehen, um noch ein Wort über die Seestücke von Weiß und die Canalbilder von Heermann (beide in Berlin) zu sagen. Von Ersterem hatten wir wieder mehrere Bilder, über die ich, da sie bei der großen Aehnlichkeit ihrer Motive und Details mit Werken schwer zu unterscheiden sind, nur so viel bemerke, daß der Künstler leider auch hin und wieder die Klarheit und Leichtigkeit der Wellen verfehlt und einen klebigen, festen und schwerfälligen Stoff vorführt. Heermann dagegen, dessen Bilder sich hier einer besonders großen Anzahl von Liebhabern erfreuen, sandte uns eine größere Canalansicht mit klarem Wasser, guter Luftperspective und sehr gelungenem, architektonischem Mittelgrunde. Dies bahnt mir endlich noch den Weg zu zwei Architekturbildern von Springer in Amsterdam, ohne deren Lob ich meinen Bericht nicht schließen darf, weil ich selten etwas Vollkommneres auf diesem Gebiet erblickte. Es sind zwei Partien aus Amsterdam, mit einer Kirche auf jedem, so trefflich in Zeichnung, Körperperspective, Detaillirung der Flächen [illegible] verschiedenartigen Steine und des Mauerwerks wahrzunehmen. Leider hatte aber auch die Luft, besonders auf dem größeren der beiden Bilder, etwas von jener Härte angenommen.

♉ **Köln,** 14. Juni. Seit Anfang des Monates ist die permanente Ausstellung des Kölnischen Kunstvereines nach längerer Unterbrechung wieder geöffnet. Diesem letzteren Umstande haben wir es wohl zu danken, daß die Ausstellung ihren Vorgängerinnen in der Zahl der Bilder (schon jetzt an 140) trotz der Konkurrenz der Pariser Exposition beinahe gleichkommt, und qualitativ dieselben weit übertrifft. Ein auf permanenten Ausstellungen selten gewordener Gast, ein religiöses Bild: die Kreuzabnahme von Oskar Begas fesselt durch die Dimensionen und die offenbare Kunst und Gewandtheit des jungen Künstlers zuerst die Aufmerksamkeit der Beschauer. Noch treten zwar in Einzelnheiten die Anklänge an die italienischen Studien des Künstlers zu stark, zu wenig vermittelt hervor, die Modellirung ist nicht völlig frei von Härten, dies sind aber Mängel, die mit der Zeit schwinden, der weiteren Entwicklung weichen, auf die persönliche Tüchtigkeit keinen Schatten werfen. So viel und so lange das Publikum vor Begas' Werke verweilt, so rasch eilt es an dem Bilde von E. Seibertz in München: Mephisto läßt dem Faust die schöne Helena erscheinen, vorüber. Wie Seibertz an diesem Motiv haften blieb, ist leicht erklärlich. Die Phantasie des Künstlers gab sich dem Illustrator des Göthe'schen Faust gefangen, der letztere hatte sich in die Gestaltenwelt des Dichters so sehr hineingelebt, daß er die namentlich bei einem modernen Künstler wichtigste und erste Frage, ob denn auch das Motiv eine malerische Verkörperung zulasse, die volle Realität der Oeltechnik nicht fliehe, völlig vergoß. Die Composition machte den Eindruck, als ob es sich um eine Balletscene auf einer Provinzialbühne handelt, das Machwerk, und dies müssen wir namentlich tadelnd hervorheben, genügt selbst billigen Anforderungen nicht.

Unter den Sittenmalern sind Meyerheim (Mutterfreude), v. d. Embden (schlafendes Kind), Waldmüller (nach der Taufe), Hübner in Düsseldorf (der Liebesbote) gut vertreten. Julius Hübner in Dresden sendete außer einer kleinen Andromeda eine malerische Paraphrase des bekannten Spruches:

Heute noch auf stolzen Rossen,
Morgen durch die Brust geschossen.

Der geistreiche Meister hat diesen Vorwurf in einem Doppelbilde mit sichtlicher Liebe und Sorgfalt behandelt. Es dünkt uns aber, der von uns hochgeschätzte Hübner hat diesmal seinem Motive nicht die rechte Klangfarbe abgelauscht, indem er auf dem einen Bilde den Reitersmann zum pflichttreuen Vater stempelt, der von Weib und Kind Abschied nimmt und auf dem Anderen den Siegesengel mit dem Lorbeerkranze über dem Erschlagenen schweben läßt. Wir suchten nach dem kecken Humor, der aus dem Liede spricht und fanden eine sentimentale Stimmung. — Unangenehm berührt die immer mehr einreißende Sucht pointirter Titel bei Genrebildern. So stoßen wir im Kataloge auf ein: „Besser spät, wie gar nicht" und „woher der Schmutz"? Allerdings haben auch der Witz und die Charge ihre Berechtigung in der Malerei, wir sehen sie aber lieber im Bilde als unter demselben oder im Kataloge und gestehen offen, daß in der Regel alle solche als witzig sich ankündigenden Bilder, vielleicht eben aus diesem Grunde tief unter der Erwartung bleiben. Die artistische Ausbeutung des Krimmfeldzuges hat sich bereits durch einen Plänkler angemeldet. Kretschmer in Berlin malt einen türkischen Rekruten, den ein englischer Matrose zu einer Marketenderin schleppt, um ihn zum Weintrinken zu bekehren. Diesem Eclaireur löst sich in Zimmermann's (Amsterdam) unerbittlichem Gutsherrn ein Nachzügler der früher beliebten Tendenzbilder gegenüberstellen. Beide Bilder treten übrigens anspruchslos auf und behaupten mit Glück ihren Platz in der permanenten Ausstellung. Das Landschaftfach ist wie gewöhnlich am reichsten vertreten. Wir haben nur vorläufig die Namen O. Achenbach, Bückel, Deventer, Jungheim, Pose, Schweich hervor. Wie in der modernen Lyrik trifft man unter den Landschaftsbildern einer Ausstellung selten etwas gänzlich verfehltes und schlechtes, gewisse negative Regeln werden hier und dort nur in wenigen Fällen verletzt, aber ebenso selten stoßen wir auf individuelle, neue Schöpfungen. Eine angenehme Zugabe, wofür alle Besucher der Ausstellung dem Vorstande dankbar sein werden, ist die aus verschiedenen Privatsammlungen ausgewählte Reihe älterer Werke (darunter die bekannte h. Familie mit dem Vogel von Rubens aus der Weyerschen Galerie), welche den Eingangssaal schmücken.

(Dieser Nummer ist Nr. 14 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 29. **Donnerstag, den 19. Juli.** **1855.**

Ein Besuch in Rauch's Werkstatt.

(Hierzu eine Radirung.)

Das große graue Haus in der breiten Klosterstraße zu Berlin, das mit seinen Gitterfenstern, seinen Höfen und der militärischen Wache am Eingange in den Haupthof eher das Ansehn eines Kastells oder eines Stadthauses hat, das früher kurfürstliche Residenz war und dann durch den nachmaligen Minister von Kraut, einen für die Gewerbe thätigen Mann, zu einem Lagerhause für Wolle gemacht wurde, wovon es noch den Namen hat, wird jetzt neben einigen städtischen Anstalten größtentheils von der Kunst bewohnt, und der Altmeister der Plastik residirt darin wie ein König.

Außer der Wohnung des Künstlers enthält das weitläufige Gebäude eine Formanstalt, wo die besten und edelsten Werke antiker Skulptur in authentischen Güssen besorgt werden, dann mehrere königliche Malerwerkstätten, welche sich durch den bemalten Flur, so wie durch sinnige, sich auf die Stufen des Lehrlings, des Gesellen und des Meisters beziehende Sprüche an ihrem Eingang verrathen; denn es ist die Sache der Kunst, daß sie schmückt, wo immer sie auftritt. Andere Räume sind mit den Zeugnissen der Werke des Meisters Rauch reich angefüllt und es ist daher kaum eine Künstlerwerkstatt so interessant zu besuchen, als eben die Rauch'sche. Neben dem Modell der Statue von der Königin Luise, deren Fußende schon durch die betastende Hand der Besucher die blankste Politur erhalten hat, ruht diejenige der Königin von Hannover. Zahlreiche Büsten und Figuren stehen umher. Eine ganze Reihe von Entwürfen zeugt davon, wie lebhaft den Meister die Idee zum Friedrichsdenkmal beschäftigt hat. Nach dem Willen des hochseligen Königs ist sogar eine Art Trajanssäule darunter, welche die Thaten des siebenjährigen Krieges durch eine sich hinaufwindende Reihe von Reliefs feiert. Riesige Gliedmaßen, antike Gestalten, die runden Formen einer Venus, der männlich schöne Körper des Antinous stehen neben einander, wie ein Gelehrter seine Bücher zum Zweck der Bereitschaft für Studien in eine Bibliothek zusammenstellt. Ein anderes Gemach enthält eine große Galerie von Büsten, deren der Meister unzählige in seinem Leben gefertigt hat, eine ganze Reihe berühmter Männer aus den höchsten Sphären des Lebens und des Geistes.

In noch andern Räumen, welche man je nach einem darin enthaltenen Modell früherer Werke benennen könnte, arbeiten die Schüler des Meisters. Eben war einer von ihnen beschäftigt, das vor ihm stehende Modell der Kolossalstatue Kant's für eine kleine Nachbildung zu kopiren, so daß sie in der Größe ein Gegenstück zu Rietschel's Lessing bilden könnte. Eine frühere Nachbildung des Philosophen in derselben Größe stand neben Rietschel's Werk und es war ein ungemein anziehender Anblick, jene beiden großen Männer durch ebenbürtige Bildner dargestellt zu sehen. Ein merkwürdiger Gegensatz: der stattliche hochgebaute Rauch bildete die körperlich schwächliche, magere Figur des stillsinnenden Denkers, der schmächtigere sanfte Rietschel schuf den polemischen Kernmenschen, der in der bekannten Weise so frank und frei, so niederschlagend bedeutend dasteht. Als Fingerzeig für das Kant-Modell besitzt Rauch eine sehr seltene Reliquie, einen Schattenriß von der ganzen Figur des Philosophen mit seiner eigenhändigen Namensunterschrift. Die Erscheinung ist ähnlich wie am Friedrichsdenkmal, mit den durch die freie Einzelstellung gebotenen und erlaubten Modifikationen. Der Denker ist in der Tracht seiner Zeit dargestellt. Die Linke faßt zugleich den Rohrstock und den dreieckigen Hut; denn der letztere darf natürlich nicht die Stirn, den Wohnsitz der Gedanken, bedecken, die rechte Hand ist wie lehrend erhoben. So soll er in Königsberg an dem Orte, der nach ihm den Namen des Philosophenganges führt, aufgestellt werden.

Es könnte nun doch Einer förmlich darüber nachsinnen und grübeln und würde kaum einen unglücklicheren Gegenstand für die Plastik ausdenken können, als — den Philosophen von Königsberg. Abgesehen davon, daß sein Kopf, welche phrenologische Vorzüge er gehabt haben mag, plastisch unschön war, durfte seine Körpererscheinung dies Prädikat noch bei weitem mehr in Anspruch nehmen. Die Haltung ist gebückt, die Brust eingefallen, der Unterleib dagegen verräth durch eine gelinde Rundung den Kenner einer guten Schüssel. Das Kostüm der damaligen Zeit (Perrücke, Haarbeutel, Schuhe, Strümpfe, ein faltenloser, viereckiger, in der Mitte durch

einige Knöpfe geschlossener Rock) trug nichts dazu bei, das Alles zu ändern oder in's Gefälligere hin zu mildern. Bei aller Achtung vor dem großen Immanuel und in lebhafter Erinnerung dessen, was wir seinen Schriften verdanken, — er weicht in seiner äußeren Erscheinung möglichst weit vom Idealen ab. Ihr gegenüber würde sich freiwillig ein Bildhauer schwerlich zu etwas Anderem, als zu einer Büste oder einer Statuette verstehen, ein Mehreres muß ihn fast zur Verzweiflung bringen. In Lebensgröße machte Rauch ihn schon möglich am Friedrichsdenkmal; aber es darf nicht übersehen werden, daß er hier eine Hinterwand hat und so zu sagen als starkes Hochrelief zu fassen ist und noch dazu in Gemeinschaft mit Andern und im charakteristischen, originellen Contrast zu ihnen auftritt. Ganz anders ist es auf einmal, wo er freistehend in kolossalen Dimensionen gegeben werden soll. Hier soll der Kopf, der schon mit seiner eigenen Unschönheit zu kämpfen hat, eine ganze Verschwörung der übrigen Gliedmaßen gegen plastische Schönheit niederhalten. — Hier ist also dem Meister, der mit der innigsten Neigung zur Idealität der Formen all' sein Lebelang gewirkt hat, ihre rhythmischen und wohllautenden Gesetze in Einklang zu bringen mit dem oft spröden Stoff und dem Eigensinn der individuellen Erscheinung und dem derselben anhaftenden Widerspruch gegen das Ideale — hier ist seinem Auge und seiner Hand das Schwerste zugemuthet. Hier das eigentlich Schöne zu schaffen, ist eine absolute Unmöglichkeit; mit einem Verstecken und Verschieben, kurz mit Um- und Nebenwegen war hier auch nichts gethan; es half nichts, als der Aufgabe geradezu und kühn auf den Leib zu gehen, von dem Edelsten und am meisten Charakteristischen, von dem Kopf aus sich die Figur zu erobern. Vor kurzer Zeit stand der alte Kant noch als ein wohlgebildeter, unbekleideter Mann da und mit zarter Hand ist der Künstler vom vorgebogenen Kopfe ab den charakteristischen Abweichungen nachgegangen, welche dem Denker des 18. Jahrhunderts nicht erlaubt haben, wie Plato zugleich männlich weise und männlich schön zu sein. Diese Behandlung des widerwilligen Stoffes, die sich nicht offenbaren kann in einem stark hervorstechenden Mittel, in irgend einer herbeigezogenen Aushülfe, sondern nur in der gänzlichen Durchgeistigung und Verklärung des an und für sich Unidealen, welche Arbeit hat sie hier, wo die Punkte des Schönen und des Charakteristischen so weit auseinanderliegen. Die stille Ueberredung, die im Leben oft ein schöner und starker Geist auf uns ausübt, als sei seine zufällig mangelhafte äußere Hülle, keineswegs so unangenehm, vielmehr nicht bloß charakteristisch, sondern auch gefällig, diese Ueberredung ist hier die Sache des Bildhauers. Und Rauch hat diese Aufgabe auf außerordentliche Weise gelöst, so daß man selbst dahin gelangt, daß man den Weisen von Königsberg, namentlich gewiß nicht in Königsberg, kaum anders dargestellt sehen möchte.

Welch' ein Weg liegt zwischen dieser Statue in Perrücke und Haarbeutel und der Dekorationsarbeit, welche dem Meister als Lehrling in Arolsen vor Augen kam, und über welche sich die damalige Bildhauerei kaum erhob. Rauch's künstlerisches Leben und Wirken bietet die interessante Erscheinung dar, daß an dem Leben dieses Einen sich ein großes Stück Entwickelung der modernen Plastik nachweisen läßt. Erinnern wir uns, wie Canova schon den ersten Anlauf nahm, die aus ihren Grenzen gegangene, faunenhaft üppig und kraftlos gewordene Bildhauerei wieder zu dem Maaß und Gesetz ihres Wesens, daß in der Antike aufgestellt ist, zurückzuführen, daß er aber selbst, einen wie großen epochemachenden Schritt er auch vorwärts gethan, in der Zeit seiner eigentlichen Blüthe doch innerhalb der Subjectivität seiner Zeit befangen blieb; und daß dann der klare und innige Blick von Asmus Carstens, den Geist der Antike wirklich zu fassen, seine Hand sie in leichten Umrissen darzustellen vermochte; daß dann die nordische Kraft Thorwaldsen's nachdrang, mit sicheren Händen die Götter Griechenlands wieder auferstehen ließ und seine große Aufgabe, die Welt mit einer neu erstandenen klassischen Kunst zu bevölkern, erfüllte. Aber diese Aufgabe ließ nicht zu, daß er sich um das andere, heutiges Tages so große Geltung beanspruchende Geschäft moderner Skulptur, um die Entwickelung der Portraitfigur, besonders viel kümmern konnte. Seine Figuren der Art, wo sie sich nicht wie bei Gutenberg und Kurfürst Maximilian I., der malerischen Tracht des Mittelalters oder des 30jährigen Krieges erfreuen, oder, wie bei Papst Pius VII. und Kopernikus ein Ornat anlegen können, stecken noch wie Poniatowsky und Eugen von Leuchtenberg im antiken Kostüm, oder wie Schiller in Stuttgart im Mantel. — Hier den bahnbrechenden Schritt zur einfachen Realität zu thun, war nebst Befreiung vom französischen Wesen Schadow vorbehalten. Rauch aber machte alle diese Phasen praktisch durch, und ist noch zugleich mit seinen zahlreichen Schülern, unter denen besonders Drake, Rietschel, Asinger u. A. die Aufgabe deutscher Bildnerei mit vollem Bewußtsein weiter verfolgen, der allezeit rüstig Mitstrebende. In der Welt der Götterideale stehend, und ihnen nicht nur mit dem ganzen Enthusiasmus einer für die Herrlichkeit und Schönheit offenen Seele zugethan, sondern auch ihrer Formen mächtig, faßt er zugleich die ewige, allgemeine Aufgabe aller Plastik und das nächste besondere Entwickelungsstadium derselben zugleich in's Auge und ist bemüht, diesem Drange nach Realität der Erscheinung jene Idealität hineinzubilden, ohne welche dieselbe nicht mehr künstlerisch genannt werden kann. Diese Kunst lehrte er in seiner großen und vielbesuchten Schule und vollbrachte so den durch Andere angedeuteten großen Entwickelungsprozeß einer wesentlichen Aufgabe heutiger Skulptur.

Seit Rietschel's Lessing ist die Emanzipation der Portraitfigur vom Mantel eine Thatsache; ein neues Gesetz ist damit in der Portraitbildnerei sanktionirt worden. Wie unendlich schwer es war, dieses Gesetz bei einer plastisch ungünstigeren Aufgabe aufrecht zu erhalten, ist oben gezeigt worden.

Bekannt ist die bald darauf erhobene und durch König Ludwig mitvertretene Forderung, dieses Gesetz auch auf die Gruppe, im vorliegenden Falle auf die Schiller- und Göthe-Gruppe, auszudehnen, wogegen sich so lange Bedenken erheben mußten, bis die Möglichkeit auch dieses Schrittes durch siegreichen Erfolg bewiesen worden war. Diesen Sieg zu erkämpfen hat Rietschel die Kraft gehabt, Rauch den Muth. Bekannt ist, daß Letzterer die Aufgabe ideal gefaßt und in einer Skizze Ausdruck gegeben hatte. Auch der anders gestellten Forderung war er im Begriff durch einen neuen Entwurf zu genügen, als die Bedingung des in München zu erfolgenden Gusses ihn bestimmen mußte, einem Andern die Ausführung zu überlassen, und Rietscheln, der nun gewählt wurde, selbst zur Uebernahme auffordern zu helfen. Wir werden nicht versäumen, unsern Lesern später die uns schon vor längerer Zeit von dem liebenswürdigen Dresdner Meister zugesagte Abbildung seiner Gruppe vorzulegen, von der wir im vor. Jahrg. S. 291. eine kurze Schilderung brachten und welche auch nach Rauch's Versicherung die Aufgabe so vollkommen löst; für jetzt, wo eben eine frisch belebte Erinnerung an die ersten Sterne unserer Dichtkunst durch die überall gefeierten Schillerfeste durch deutsche Lande zieht, wollen wir den ersten Entwurf Rauch's mittheilen, als die glückliche Verkörperung der Idee des geistigen Zusammenklangs zweier vom Genius der Dichtkunst durchleuchteten Existenzen. Wir bitten nur, nicht zu vergessen, daß hier ein Entwurf vorliegt, und daß unser Zeichner, Hr. Pietsch, also nach einer Skizze gearbeitet hat.

Als Text können wir dieser Abbildung keinen besseren beifügen, als die Worte, welche unser Kugler im Holbein-Jahrgang Nr. 47 S. 378 über diese Skizze geschrieben hat und die wir hier also wiederholen:

Beide Gestalten, in denen uns die Heroen unserer Poesie gegenüberstehen,

tragen den Chiton und das Himation (Tunika und Mantel); außerdem sind nur ihre Füße mit Sandalen bekleidet. Doch ist die Art und Weise, wie Beide die Mäntel umgelegt haben, eine verschiedenartige, die, indem sie die Hauptlinien der Gruppe vortrefflich ausrundet, zugleich schon in den Grundzügen die verschiedene Charakteristik der beiden Persönlichkeiten giebt. Goethe ist als der ältere Mann, der fest im Leben stehende, der vielseitig praktisch thätige gefaßt; er hat den Mantel, wie im augenblicklichen Entschluß und ohne weiteren Vorbedacht, leicht und frei umgeworfen, so daß derselbe über seinen beiden Schultern und in der Hauptmasse über der rechten Schulter und dem rechten Arme hängt. Schiller dagegen, der zu seiner Linken steht, als der jüngere in das Leben eintretend, als der Mann, der den hohen Styl in der Poesie mit Entschiedenheit festhielt, hat im Tragen seines Mantels mehr Repräsentation, indem er ihn nach klassischer Sitte einerseits unter dem rechten Arm durchgeschlagen und über den linken Unterarm hängend trägt, andererseits die Hauptlinien von der linken Schulter nach vorn niederhängen läßt. Beides entspricht der körperlichen Grundgeberde der beiden Männer; Goethe steht vollkommen fest und sicher, fast wie ein wenig hinten übergelehnt, da, während Schiller einen leise ekstatischen Zug in seiner Bewegung, etwas schwärmerisch vorwärts Strebendes verräth. Auf solcher Grundlage des Verschiedenen entwickelt sich ungemein glücklich das gegenseitige Verhältniß. Beide stehen, wie angedeutet, nebeneinander, dem Beschauer entgegengewandt. Es ist, als ob Goethe den jüngeren Freund dem deutschen Volke entgegenführe. Mit dem Oberkörper ein wenig zu ihm gewandt, erhebt er die linke Hand hinter der rechten Schulter des Freundes, fast als leite er ihn, während seine Rechte, wie zu ähnlichem Zweck, das Gelenk an dessen rechter Hand berührt; Schiller hat dabei fast etwas Hingegebenes an ihn, aber doch ohne allen Hauch von Weichlichkeit, ohne sich selbst unmittelbar ihm entgegen zu neigen; vielmehr ist seine freie, begeistert sprechende, aufwärts gewandte Geberde die des Dichters, der doch nur der Leitung des eigenen Genius folgt. Es ist in diesem Goethe etwas von der Majestät eines Vaters, der, die Schönheit des Sohnes völlig empfindend, diesen der Welt hingiebt, — in diesem Schiller die ganze schöne Begeisterung der ihrer Aufgabe bewußten Jugend, die, solcher Hut gewiß, ihr Werk mit doppelt freudiger Kraft beginnt. Die Hand, welche Goethe hinter der Schulter des Freundes erhebt, hält einen vollen Lorbeerkranz; man weiß nicht bestimmt, ob es seine Absicht war, das Haupt des Freundes damit zu schmücken, und ob es vielleicht nur die Theilnahme unmittelbar an dem Schaffen des Freundes war, was ihn unbewußt zögern ließ; aber man sieht nun den in seiner Linken halb erhobenen Kranz rasten zwischen beiden Dichterhäuptern, denen beiden er gebührt.

Das Volksfest zu Nürnberg,

den 1. bis 8. Juli 1855.

Das altersgraue Nürnberg, das sonst eigentlich nur im Winter sich gut ausnimmt, scheint in diesen Tagen sich verwandelt und gar ein Stück des ewig jungen Himmels in sich aufgenommen zu haben. Denn die ganze Stadt weht blau und weiß, und auch der obere Jupiter, der bis dahin nur als Regen-Zeus sich offenbart hatte, ist mit dem Beginn des Festes so galant gewesen, die bayrischen Nationalfarben anzulegen. — Nach mehrjährigem Hoffen ward uns endlich am Sonntage, den 1. Juli, das Glück zu Theil, das erlauchte Herrscherhaus in unsere alte Kaiserburg einziehen zu sehen — ein Ereigniß, dessen Bedeutung über den bloßen Besuch hinausging und deshalb auch höher gefeiert wurde, als es in ähnlichen Fällen zu geschehen pflegt. Die eigentliche Feier ward in sinnigster Art an die alte Nürnberger Sitte geknüpft, daß beim Beziehen einer neuen Wohnung die Befreundeten der Einziehenden durch freundliche Geschenke Etwas zu deren Einrichtung beitragen. So setzte sich am Montag Morgen, nachdem am Tage vorher das königliche Paar eingezogen, ein langer Zug der Bürger in Bewegung, nach den verschiedenen Gewerken u. s. w. eingetheilt, um die neu Angekommenen zu begrüßen und zur Vervollständigung ihrer Einrichtung beizusteuern. Jedes Gewerbe trug an Gaben, was es selbst produzirt, wodurch gerade ein vollständiger Haushalt zusammengesetzt wird; und es war rührend, zu beobachten, wie man gesorgt hatte, daß Nichts fehle, wodurch manche sonst verschmähte Kleinigkeit als nothwendiges Glied der geschlossenen Kette sich einreihte und das Bild des Ganzen zu einem höchst eigenthümlichen, doch befriedigenden Schauspiele ausprägte, welches nur in Nürnberg, in keiner andern Stadt möglich gewesen. Andererseits war es von großem Interesse, in einem Blicke zu überschauen, was die gewerbtreibende Bevölkerung einer solchen Stadt zu liefern im Stande ist.

Die Ordnung des Zuges war folgende. Nachdem der Spruchsprecher nach alter Weise in passenden Versen um huldvolle Annahme der Hausgeschenke gebeten hatte, begann der Zug selbst, den Hof der Burg zu betreten, wo jedes Gewerbe sodann, eins nach dem anderen, seine Gaben überreichte und den dazu bestimmten Spruch durch einen seiner Meister sprechen ließ. Vorangetragen wurde die bereits besprochene Nachbildung der Burg aus Papiermaché aus der Fleischmann'schen Fabrik, um dadurch zunächst die Wohnung selbst sinnbildlich den hohen Gästen zu übertragen. An diese schlossen sich die Gewerbe, welche zunächst für das Haus arbeiten, als die Ersten im Zuge, die Schreiner und Tapezierer, von denen freilich die Hauptarbeiten, die schönen Meubles aus weißpolirtem Ahornholz, welche auch früher schon im Deutschen Kunstblatte Erwähnung gefunden, sich bereits im Schlosse befanden. Sie brachten noch einen grüngepolsterten Lehnstuhl mit schöngezeichneten geschnitzten Verzierungen. Ihnen folgten sodann die Uhrmacher, welche eine prachtvolle Tafeluhr trugen, die in allen Stücken, sowohl das innere Werk als die äußere Verkleidung mit ihren Zierstücken, in Nürnberg gefertigt war. Dann kamen die Flaschner mit einer Kanne, die ihre ungeheuere Größe unter dem zierlichsten Schmuckwerke verbarg; die Glaser mit verschiedenen Trinkgefäßen und dem bayrischen und zollernschen Wappen, aus einer Mosaik von farbigen Gläsern kunstvoll zusammengesetzt; die Rothschmiede mit schimmernden Messinggefäßen und einer großen Wagschaale; die Kupferschmiede mit stattlichen Erzeugnissen ihres Handwerks; ebenso die Büttner, Seiler und Schlosser, deren Gaben einzeln aufzuzählen zu weit führen würde. Nur von letzteren erwähnen wir ein großes Thürschloß, ein Meisterwerk, das den Arbeiten der berühmten Nürnberger Schlosser vom 16. Jahrh. an Geschmack der Form und Verzierung nicht nachstand und an Größe übertraf. Derselben Abtheilung gehörten noch an die Drechsler, Kammmacher, Regenschirmfabrikanten, Schuhmacher, Schneider, Strumpfwirker und Bürstenbinder, welche sämmtlich ihren mannigfachen Tribut auf zierlichen Kissen oder anderen passenden Unterlagen dahertrugen. Durch ein Musikchor getrennt, folgten sodann die verschiedenen Gruppen derjenigen Gewerbe, welche für den Lebensunterhalt sorgen. Die Gärtner eröffneten diese Reihe in einem Aufzuge, der sich nicht prächtiger denken läßt. Auf einem niedrigen aber breiten Fuhrwerke waren in Körben Gartenfrüchte von allerlei Art aufgespeichert und Alles wohl bekränzt und mit Blumen geschmückt. Den Wagen zogen in schwerfällig feierlichem Schritte vier glänzend fette, ebenfalls bekränzte Ochsen, jeder von einem geschmückten Gärtnerburschen geführt. Nach folgte eine Schaar von kostümirten jungen Gärtnerinnen, welche Blumen und Kränze trugen. Sodann kamen die Müller, ebenfalls mit einem Wagen, den zwei stattliche Müllergäule zogen; darauf die Bäcker mit Brod und Kuchen, wie sie für König Artus Tafel nicht zu gering gewesen wären; die Lebküchner mit dem Riesenkuchen; die Conditors mit schönem Tafelaufsatz von Zucker und anderen Sachen dieses Geschmackes; die Metzger mit der Boa-Constriktor-Wurst und einem Spanferkel; sodann die Garköche und Fischer, letztere ebenfalls in kostümirter Begleitung; die Gast- und Weinwirthe mit einem in altdeutschem Geschmack geschnitzten Fasse, das als Kunstwerk besondere Erwähnung verdient; endlich die Bierbrauer, deren Fässer gewiß vom besten Stoffe werden geboten haben. Den dritten Zug eröffneten mit einem dritten Musikchore die Stahl- und Bogenschützen, denen dann noch die Weber, Kürschner, Beutler, Hutmacher, Messerschmiede und Schwertfeger nachfolgten. Die Goldschmiede

lieferten einen kostbaren Tafelaufsatz von der fast nur noch in Nürnberg gefertigten Filigranarbeit. Nach den Zirkelschmieden, Feilenhauern, Nadlern und Ahlenschmieden u. s. w. kamen die Zinngießer mit einer Kanne, die nach einem äußerst geschmackvollen Muster geformt war. Diesen folgten die Paternostermacher, die Buchbinder und Heftleinmacher. Die Wagner, Sattler, Schmiede, Gürtler und Posamentierer hatten sich vereinigt, für die königlichen Prinzen eine zierliche Kutsche herzustellen. Endlich kamen in dieser Abtheilung noch die Chatoullenmacher und Spielwaarenfabrikanten, letztere namentlich durch mannigfache Gaben dieser Nürnberg ganz eigenthümlichen Industrie reich vertreten. In einem vierten Zuge hatten sich diejenigen Gewerbe vereinigt, welche durch Fabriken hieselbst vertreten sind, denen sich dann noch die Buchdrucker anschlossen.

Die vier Hauptabtheilungen des Zuges waren, wie gesagt, durch Musikchöre getrennt; den einzelnen Gewerken schritten Fahnenträger voran; sodann folgten die Meister in Frack und Hut, von denen einer als Spruchsprecher das betreffende Albumblatt in einer Mappe, andere die Geschenke trugen; diesen folgten nach einander Gesellen und Lehrlinge in etwas idealisirtem Handwerkskostüme. — Eine allgemeine Ausstellung der dargebrachten Gaben hatte sich leider nicht wohl anordnen lassen; im Zuge vorübergetragen, entzog sich das Einzelne zu bald den Blicken, als daß man es einer genaueren Betrachtung hätte unterwerfen können, obwohl Manches dieses wegen seiner wohlausgeführten Kunstformen verdiente. Die Zeichnungen und Modelle zu diesen Sachen sind größten Theils aus der Kunstschule hervorgegangen. — Die Zeit der Uebergabe dauerte drei Stunden.

Am folgenden Tage fand sodann die Eröffnung des eigentlichen Volksfestes statt und zwar unter Aufführung eines ähnlichen, kostümirten Festzuges, wie wir ihn schon vor zwei Jahren beschrieben haben. Als Platz der Feier war dieses Mal statt der entlegenen und staubigen Peterhaide der nähere, mit schattigen Kastanien bepflanzte Judenbühl gewählt. Der Zug war noch reicher und die Kostüme prächtiger und historisch getreuer als vor zwei Jahren; das Verdienst der Anordnung und der mit großen Schwierigkeiten auszuführenden Kostümirung gebührt vorzüglich dem Maler Maar; an echten Vorbildern lieferte das germ. Museum reichen Stoff. Der Zug bewegte sich von der Deutschhauskirche aus durch die Carolinen-Straße, über den Herrenmarkt, am Rathhause vorüber, zum Lauferthore hinaus dem Judenbühl zu, durch eine unübersehbare Menschenmenge, welche in diesen Tagen die Einwohnerzahl Nürnbergs fast verdoppelte. Um den Zug in seinem bunten Glanze vollständig zu beschreiben, würde die Erinnerung einmaligen Zuschauens nicht ausreichen; wir müssen uns begnügen, nur die Hauptmomente hervorzuheben. Voran ritt ein Herold der Stadt Nürnberg, roth und weiß, im Kostüme aus der Zeit Kaiser Maximilians I. Nach einem Musikchore folgte der Ehrenfahnenträger mit seiner Schaar Trabanten im selben Kleiderschnitte; sodann die Noris auf einem Triumphwagen, mit goldner Mauerkrone geschmückt, von Rosselenkern und anderem Gefolge begleitet. Unter ihrem Schutze zogen die Repräsentanten der Kaufleute, Künstler und Gewerbe mit ihren Fahnen; sodann die Schützengilden mit mannigfachen Trachten und Waffen. Vor einem neuen Musikchore zu Wagen ritt ein Ehrenfahnenträger in der bayrischen Landesfarbe, weiß und blau, in seidenem Kostüme aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Diesem folgte ein Zug, der Nürnbergs Vergangenheit repräsentirte. Schimmernd in grünem hermelinbesetzten Sammet zogen auf reich geschirrten Rossen der Burggraf und die Gräfin einher, gefolgt von einem ebenfalls berittenen Jagdzuge, die Ritter mit Bogen und Hüfthorn, die Damen mit Falken auf den Händen; daneben Pagen, Hundelenker und Vertreter der verschiedenen Jagdarten zu Fuß, letztere in den Kostümen, wie H. Burgmair sie in seinem Triumphzuge des Kaiser Maximilian abgebildet hat. Darnach kamen die Männer der Wissenschaft und Kunst. Martin Behaim, der vor Columbus in Amerika gewesen, Willibald Pirkheimer, der berühmte Staatsmann, Hans Sachs, Albrecht Dürer, Peter Vischer, Adam Kraft u. s. w. schritten unter ihren Begleitern einher, als ob sie selbst und ihre Zeit noch in voller Blüthe wären. Peter Vischer war, wie er einst leibte und lebte; Dürers hehre Gestalt schien fast über das Menschliche hinauszugehen. — Ein Geleitszug von Nürnberger Kaufleuten repräsentirte sodann das 17. Jahrhundert und zwar in folgender Ordnung: die Stadtmusik mit ihrem Pfeifermeister — prächtige hochrothe Gesellen, wie sie noch im Rathhaussaale gemalt zu sehen sind; der Stadthauptmann; ein Zug Reisiger zu Fuß — alle wie aus Wallensteins Lager entnommen; der Rathskommissarius zu Pferde; Diener mit den Geschenkssymbolen; die Schenkmänner mit ihren Krügen und Körben; Kaufleute; ein Zug Reisiger zu Pferde; endlich Saum- und Packpferde mit den Geschenken. — Das 18. Jahrhundert vertrat in der Mitte seiner gepuderten Zeitgenossen Grübel, „ein Dichter eigner Art", wie der jüngste seiner Nachfolger und der Nürnberger Meistersänger, W. Sauter, singt. —

Sodann kam der zweite Glanzpunkt des ganzen Schauspiels, der Bavaria-Zug, darin Nürnbergs Gegenwart versinnlicht wurde. Zwanzig kostümirte Trompeter zu Pferde und zwei berittene Herolde eröffneten denselben, der eine in den Farben des Wittelsbacher Hauses; der andere in denen der Zollern gekleidet. Die Bavaria selbst, eine Gestalt wie eine blonde antike Göttin, im blauen Gewande mit Purpurmantel, Eichenkranz, Scepter und Schild, thronte unter hohem, fahnenbedeckten Baldachine auf einem monumentalen Wagen, umgeben von bekränzten Jungfrauen, die ebenfalls Schilde hielten, gezogen von acht Rappen, die von eben so vielen, prächtig gekleideten Knappen mit den Wappen der bayrischen Kreise auf ihren blauseidenen Heroldshemden geführt wurden. Unter diesem Vorgange fuhren, ebenfalls von einem Herolde angeführt, die Genien des Friedens und seiner Segnungen: Ceres im Aehrenkranze, auf einem mit Garben geschmückten Viergespanne, von Schnittern und Schnitterinnen umgeben; Flora und Zephyr auf einem Blumenwagen, von Mädchen mit Kränzen und Blumen begleitet; Pomona auf einer rings mit reichen Fruchtgehängen geschmückten Quadriga unter einem Orangenbaume, von Winzern und Winzerinnen, Gärtnern Gärtnern und Gärtnerinnen gefolgt. Geschmückte Bauerwägen, ein ländliches Brautpaar, welches an dem Tage seine Hochzeit feierte, mit Gefolge und ein Zug Trabanten machten den Beschluß. Nach Ankunft des Zuges auf dem Festplatze fand vor der Tribüne des Königs ein kleiner Festdialog, von J. Priem verfaßt, statt. Leider war in der Stadt selbst durch eine Ehrenpforte, die man an einem Nebenthore zu niedrig und dazu in höchst geschmacklosen Formen errichtet hatte, der Zug in seiner Ordnung gestört worden, indem der Triumphwagen der Bavaria ablenken und durch Seitengassen den Laufer-Platz gewinnen mußte, wo er sich wieder einreihte. Uebrigens gingen im Zuge 2000 Personen und 300 Pferde. Für Volksbelustigungen waren auf dem Judenbühl verschiedene Anstalten getroffen. An Bier und Biertrinkern, auch an Staub und Bestäubten fehlte es nicht. Ein glänzendes Feuerwerk machte den Beschluß des Ganzen.

Ht.



Rauchs Entwurf zu einem [illegible]

Kunstliteratur.

Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, von **Jacob Burckhardt**. 1 Bd. 8. XV. und 1112 Seiten. Basel, Schweighauserʼsche Buchhandlung 1855.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Was nun die Bilder aus der deutschen Schule des 15. Jahrhunderts anlangt, so habe ich bereits im Jahre 1841 einem der Beamten des Museums in Neapel, Herrn Stanislaus Aloe, mitgetheilt, daß ich eine Anbetung der Könige mit Flügeln von Michael Wohlgemuth halte, und sehe mit Vergnügen, daß der Verf. derselben Ansicht ist. Bei meiner nur sehr unzulänglichen Kenntniß von Genua ist es mir sehr wichtig gewesen, zu erfahren, daß sich dort in der Kirche St. Donato ein Hauptwerk des Quentin Messys, eine Anbetung der Könige, befindet. In Betreff der Bilder, L. van Leyden genannt, äußert der Verf., daß er aus dem Gedächtniß nicht angeben könne, wie es sich mit den beiden Altären im Museum zu Neapel, der Anbetung der Könige und der Kreuzigung Christi, verhalte. Da ich viele Zeit auf das Studium der Bilder jener Gallerie gewendet habe, kann ich nachtragen, daß beide sehr ausgezeichnete Werke aus der besten Zeit des Cölnischen Meisters vom Tode der Maria sind. Der sogenannte Dürer desselben Museums, eine sehr reiche Anbetung des Kindes, worauf sich nicht weniger als 32, meist musicirende, Engel befinden, dessen Behandlung der Verf. am ehesten mit jenem Tode Mariä zu vergleichen findet, weicht doch wesentlich von demselben ab, stimmt aber in allen Theilen, den häßlichen Köpfen, der warmen Farbe, der Art des meisterlichen Machwerks, mit einem westphälischen, den Victor und Heinrich Dunwege in manchem Betracht, zumal in Behandlung der Stoffe, verwandten Meister überein, von dem ein kleines Altärchen unter Nr. 607 im Museum zu Berlin, ein größeres Bild in der Sammlung van Ertborn im Museum zu Antwerpen vorhanden ist. Unter den Bildern des A. Dürer, welche der Verf. bespricht, kann ich mich trotz Monogramm und Jahreszahl nicht überzeugen, daß das widrige Bild, Christus unter den Schriftgelehrten, im Palast Barberini zu Rom, von ihm herrührt. Dagegen kann ich ein sehr kleines, aber sehr anziehendes und sicher echtes in der Sammlung des verstorbenen Ministers St. Angelo in Neapel nachtragen. Dasselbe stellt eine an einem Fenster sitzende Frau vor, welche einen Kranz von Vergißmeinnicht flicht. Neben ihr sitzt eine weiße Katze. Die leichte Behandlung ist sehr geistreich. Auf einem großen Zettel in lateinischer Capitalschrift: „Ich bint mit vergismein nit." Auch ein dem Holbein beigemessenes, 1505 bezeichnetes Bildniß in der Gallerie Borghese zu Rom ist meines Erachtens ein treffliches Werk des Dürer, welches seinen Freund Bilibald Pirkhaimer in jüngeren Jahren vorstellt. Eine allgemeine Bemerkung über Dürerʼs Wesen und Wahrhaftigkeit ist so vortrefflich, daß ich sie abschreiben würde, wenn diese Anzeige nicht schon eine so unmäßige Länge gewonnen hätte. Von Lucas Cranach hätte, außer dem schönen Bilde im Palast Schiarra, auch die Ehebrecherin vor Christo im Museum zu Neapel, als eins der reichsten und besten Exemplare dieses öfter von ihm behandelten Gegenstandes eine Erwähnung verdient. Unter den deutschen Bildnissen gilt dasselbe von einem zuerst von mir im Jahr 1841 richtig bestimmten, meisterlichen Portrait Kaiser Carl V. von Christoph Amberger, und dem nicht minder schönen eines unbekannten Mannes mit einem rosigen Kragen und einem grünen Vorhang desselben Meisters im Museum von Neapel, welches zu derselben Zeit Mirevelt genannt war.

Von den trefflichen Worten, womit der Verf. den Abschnitt über die höchste Blüthe der italienischen Malerei einleitet, will ich wenigstens Einiges wiedergeben. „Mitten aus dem Studium des Lebens und des Charakters, welches die Aufgabe des 15. Jahrhunderts gewesen war, erhebt sich, neu geboren, die vollendete Schönheit. Nicht mehr als bloße Andeutung und Absicht, sondern als Erfüllung tritt sie uns entgegen. Aus den tausend als darstellbar erwiesenen Elementen, aus der Breite des Lebens, welche von Masaccio bis Signorelli das Gebiet der Kunst ausgemacht hatte, aus Zeit und Natur sammeln die großen Meister das Ewige zu unvergänglichen Kunstwerken, Jeder in seiner Art, so daß das eine Schöne das andere nicht ausschließt, sondern Alles zusammen eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten bildet." Mit wahrer Begeisterung schildert der Verf. den Lionardo da Vinci, welcher hier natürlich allen voransteht. Nachdem er von seinem tiefen künstlerischen Wissen, von seinen Studien der Natur, vom Himmlisch-Reinen bis in alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen gesprochen, sagt er „Zugleich aber ist in ihm die schönste Schwärmerseele mit der gewaltigsten Kraft des Gedankens und mit dem höchsten Bewußtsein von den Bedingungen der idealen Composition verbunden. Er ist wirklicher als alle Früheren, wo das Wirkliche gestattet ist, und dann wieder so erhaben und frei, wie Wenige in allen Jahrhunderten." Mit sehr richtigem Gefühl wirft der Verf. die Originalität des Medusenkopfes in den Uffizien, als des von Vasari angeführten Jugendwerkes des Lionardo, nur in einer Anmerkung weit weg. Bei Gelegenheit der Bildnisse des Lionardo weist der Verf. nach, daß die Sitte, Bildnisse abgesondert zu malen, im 15. Jahrhundert nur noch ausnahmsweise, und selbst im 16. keineswegs in der späteren Allgemeinheit bestanden hat. Wie sehr ich dem Verf. beistimme, wenn er sagt, daß Lionardo alle früheren Bildnisse in der Modellirung übertrifft, und ihnen den ihm eignen Hauch höheren Lebens leiht, kann ich bei den einzelnen Bildnissen doch nicht immer seine Ansicht theilen. So gestehe ich, daß mir das Bildniß der Dame in Schwarz, im Palast Pitti, Ginevra Benci genannt, so oft ich es auch betrachtet, stets zweifelhaft geblieben. Ungeachtet der zarten Durchbildung vermisse ich darin das feine Verständniß, die wunderbare Beseelung, welche der Mona Lisa und der sogenannten belle ferronière in Paris ihren größten Zauber geben. Der Styl der Falten hat überdem etwas von den besten Niederländern, welche die Italiener nachgeahmt haben. Daran erinnert auch die sehr kleinliche Behandlung der Landschaft im Hintergrunde, welche keinen, falls von Lionardo herrühren kann. Wie ganz anders ist die Landschaft auf dem von dem Verf. mit gerechter Begeisterung besprochenen Portrait eines Goldschmieds in derselben Sammlung behandelt. Auch das wunderschöne Bildniß eines jungen Mannes in den Uffizien ist mir doch zu unbestimmt in den Formen, zu weich in den Umrissen für Lionardo. Ich bin geneigt, es für ein früheres Werk des Andrea del Sarto zu halten. Unter den historischen Bildern, welche Italien von Lionardo besitzt, ist die Maria mit dem Kinde und dem Donator im Kloster St. Onofrio sicher vor seiner Berufung nach Mailand gemalt worden. Der Verf. hat darin richtig die Verwandtschaft zu seinem Mitschüler Lorenzo di Credi erkannt, und die als muthmaßlich beigesetzte Jahreszahl 1482 kommt sicher der Wahrheit sehr nahe, denn 1483 ging Lionardo nach Mailand, und viel früher kann es, nach der Stufe der Ausbildung, nicht fallen, denn 1482 war der Künstler erst im 30sten Jahr. Für die Geschichte des Meisters ist dieses Bild deshalb wichtig, weil wir allein daraus lernen, daß er schon früh Rom besucht haben muß, denn während seines bekannten Aufenthalts in Rom im Jahr 1514 stand er so auf der vollsten Reife seiner Kunst, daß er jenes Bild unmöglich um diese Zeit gemalt haben kann. Für ein Werk jener früheren Zeit halte ich ebenfalls Maria und Joseph in Verehrung des Kindes, ein Bild, welches als Lorenzo di Credi in der Galerie Borghese zu Rom hängt. Auf keinem der historisch beglaubigten

Werke dieses Meisters ist die Zeichnung so fein, die Modellirung so stark. Sowohl diese, als gewisse, jenem unbequeme Verkürzungen sprechen dagegen für Lionardo. Ungemein bedauere ich für den Verf., daß ihm die Privatsammlungen Mailands unzugänglich geblieben, denn welches Entzücken würde er über Lionardo's Maria mit dem Kinde im Palast des Herzogs Litta empfunden haben! Dieses Bild ist meines Erachtens unbedingt das Schönste, was Italien von diesem Meister besitzt. Alle die an ihm bewunderten Eigenschaften, hinreißende Schönheit der Form, Tiefe des Ausdrucks, Grazie in den Motiven, feinste Abrundung des Nackten, Verschmelzung des Vortrags, finden sich hier im seltensten Maaße vereinigt. Nach den rundlichen Formen des Kopfes der Maria, welcher noch nicht den bekannten Schönheitstypus des Lionardo hat, dem hellen Gesammtton des Ganzen, dem zart bräunlichen Ton des Fleisches, den kräftigen und leuchtenden Farben der Gewänder, rührt dieses herrlich erhaltene Werk aus der mittleren Zeit des Meisters her. Daß der Verf die, übrigens wunderschöne, Eitelkeit und Bescheidenheit im Palast Sciarra zu Rom für ein Werk des Luini hält, ist bei einem so gebildeten Auge ganz natürlich. Es hat mich daher sehr gefreut, meine Ansicht, daß auch das im Louvre befindliche Exemplar der bekannten Composition, Maria auf dem Schooße der h. Anna, sich zu dem Kinde herabneigend, nur von einem Schüler des Lionardo herrührt, auch von dem Verf. getheilt zu sehen. Bei der nur braun in braun untertuschten Anbetung der Könige in den Uffizien ist mir aufgefallen, daß die ganze Art der Auffassung Raphael zum Vorbilde seiner uns nur durch die Tapete im Vatikan bekannten Darstellung desselben Gegenstandes gedient hat. Einzelne Motive, wie eine Figur, welche sich ans Kinn faßt, sind fast ganz dieselben. Die Bemerkungen über das Hauptwerk des Lionardo, sein Abendmahl, gehören wieder zu dem Besten, was mir darüber bekannt geworden, und enthalten neue und wichtige Momente.

Ich wende mich, mit Uebergehung der übrigens treffenden Notizen des Verf. über die Schüler des Lionardo, seinen Betrachtungen über Michelangelo zu. Gleich zu Anfang findet sich dieselbe Bemerkung, welche ich in meiner Anzeige der Uebersetzung der Künstlerbriefe von Guhl gemacht habe *), daß nämlich Michelangelo, welcher von sich in einem Sonnette sagt „essendo ... io non pittore“, doch gerade als Maler am größten, und daher als solcher von allen Kunstfreunden der Gegenwart am allgemeinsten bewundert wird. Was der Verf. sonst von ihm sagt, ergänzt sehr gut seine Aeußerung über ihn als Architekten und Bildhauer zu einem Gesammtbilde. „Seine Gestalten äußern und bewegen sich als eine von allem Früheren verschiedene Generation.“ „Die Gewaltigkeit der Formen, das überraschend Dramatische der Bewegungen ist sein eigentliches Lebenselement.“ „Auch die Schönheit des menschlichen Leibes und Angesichts kommt nur im Gewande jener Gewaltigkeit zum Vorschein .... Ganze große Sphären des Daseins, welche der höchsten künstlerischen Verklärung fähig sind, blieben daher dem Michelangelo verschlossen .... Deßungeachtet machen die Größe seiner Gedanken und Gedankenreihen, die freie Schöpferkraft, mit welcher er alle denkbaren Motive des äußeren Lebens ins Dasein ruft, das Wort Ariosts „Michel, più che mortal, angel divino“ erklärlich.“ Den sehr treffenden Ausspruch, daß Michelangelo der Mensch des Schicksals nicht bloß für die Architektur und Skulptur, sondern auch für die Malerei gewesen sei, füge ich noch in Betreff auf die letzte hinzu, daß er in seiner früheren und mittleren Zeit, in seinem Carton der vom Baden zum Kampf aufgerufenen Florentiner, und in seiner Decke der sixtinischen Capelle, wodurch er alle großen Maler, selbst Raphael, in hohem Maaße gefördert, das gute, in seiner späteren Zeit, in dem jüngsten Gericht, und vollends in den Malereien der Capelle Paolina, wodurch er höchst verderblich auf die späteren Generationen der Maler eingewirkt, recht eigentlich das böse Schicksal der Malerei genannt werden kann. Was der Verf. sodann über die Malereien am Gewölbe der sixtinischen Capelle (1508—1511) sagt, ist nicht allein sehr geeignet, den Beschauer in dieser Welt von verschiedenartigen Gestaltungen zu orientiren, sondern auch seinen Sinn für den höchsten oder bedingteren Werth des Einzelnen zu schärfen. Als die hervorragendsten Momente werden mit Recht folgende Bilder bezeichnet. Die Erschaffung des Adam, wobei von der Weise, „wie der Gott Vater aus seinem Zeigefinger den Funken seines Lebens in den Zeigefinger des schon halb belebten Adam hinüberströmen läßt“, mit Recht gesagt wird, „daß es im ganzen Bereiche der Kunst kein Beispiel mehr von so genialer Uebertragung des Uebersinnlichen in einen völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment gäbe.“ Ferner die Propheten Jeremias, Joel, Jesaias, Jonas und die delphische Sibylle „von allen Gestalten des Meisters diejenige, welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Sinn offenbart.“ Wie sehr auch ich diese Decke in ihrer Gesammtheit für das großartigste Werk der ganzen neueren Zeit halte, so gestehe ich doch offenherzig, daß mich das gemalte architektonische Gerüst, worin alle diese Bilder und Gestalten hineingebracht sind, nie hat befriedigen können. Besonders erscheint mir die Art, wie die viereckigen Formen der die Propheten ıc. einfassenden Pilaster auf die geschwungenen Linien der Gewölbkappen aufstoßen, als zu willkürlich, als ein zu herber und unvermittelter Contrast, wodurch zugleich die vielen für die Malerei so ungünstigen dreieckigen Felder gebildet werden. Außerdem kann ich nach der geistigen Bedeutung nicht läugnen, daß die sitzenden, immer doch nur dekorativen Figuren, welche am Spiegel des Gewölbes zu vieren die eigentlichen Bilder umgeben, durch ihre öfter größeren Verhältnisse, durch die gleich stark betonte farbige Ausführung, endlich durch ihre wunderbare, in einzelnen Fällen, z. B. bei dem Opfer Noäh, die Bilder selbst übertreffende Schönheit, die Wirkung derselben sehr beeinträchtigen.

Bei dem so viel späteren jüngsten Gericht (1534—41) hebt der Verf. mit Recht als die bedenklichste Seite des Werkes hervor, daß in den einzelnen nackten Gestalten zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten gar kein kenntlicher Unterschied existirt, und die Art der Nackten, und, füge ich hinzu, der gewaltsamen Bewegungen, wie Michelangelo sie wollte, den Ausdruck einer ruhigen Beseligung, wie der Sinn sie doch hier verlangt, ausschließt. Die einzelnen, großen poetischen Gedanken des Werks werden darauf mit Liebe herausgehoben. Aber im Ganzen opfert er den Gegenstand „dem Schwelgen in dem prometheischen Glück auf, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppirung der menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit zu rufen.“ In Betreff der Staffeleigemälde des Michelangelo kann ich die Angabe, daß von der Venus, welche von Amor geküßt wird, im Museum von Neapel eine Wiederholung sein soll, dahin näher bestimmen, daß diese von Angelo Bronzino herrührt, außerdem aber dort noch von dieser Composition der sehr schöne Carton des Michelangelo selbst vorhanden ist. In dieser, wie in seiner Leda, seinem Ganymed, findet sich durchweg die höchst eigenthümliche und geistreiche, aber ganz willkürliche und dem Geiste des Alterthums durchaus widerstrebende Auffassung, wie an seinen Skulpturen aus diesem Gebiete.

Fra Bartolommeo, den ich, da er in seiner Zeit in Florenz der einzige ist, welcher religiöse Gegenstände und diese mit echter Begeisterung dargestellt hat, den letzten kirchlichen Maler der florentinischen Schule zu nennen pflege, wird mit eben so viel Liebe als Einsicht geschildert. „Er hat zuerst“, heißt es, „das hohe Gefühl vollständig zu empfinden und wieder zu erwecken vermocht, welches aus dem Zusammenhang großartiger Charaktere, reiner, imposanter Gewandungen und einer nicht bloß symmetrischen, sondern architek-

*) S. Deutsches Kunstblatt Jahrgang 1854 S. 121.

tonisch aufgebauten Gruppirung entsteht.... Für bewegte Compositionen würde er nicht ausgereicht haben. Allein was das Altarwerk im engeren Sinn verlangt, hat Keiner mit vollkommenerer Hoheit dargestellt." Bei den einzelnen Werken habe ich überall meine volle Ueberzeugung ausgesprochen gefunden. Besonders trefflich ist, was er über die Beweinung Christi im Palast Pitti sagt, vielleicht der schönsten Darstellung dieses Gegenstandes, welche die ganze christliche Kunst hervorgebracht hat. Als Hauptbeispiel, wie Großes der Frate auf dem Gebiete des Schwungvollen und Erhabenen vermocht, wird der Auferstandene mit den vier Heiligen, ebenfalls im Palast Pitti, geltend gemacht. In Betreff des allerdings höchst imposanten, und wohl besonders deshalb gewöhnlich als das Hauptwerk des Frate angesehenen, kolossalen St. Marcus ebenda, trifft der Verf. recht den Nagel auf den Kopf, wenn er sagt: „Hier betritt er denselben Abweg, auf welchem man den Michelangelo findet; er schafft ein ungeheures Motiv aus blos künstlerischen Gründen; auch in dem Kopf ist etwas falsch Uebermenschliches; die Draperie aber, auf welche es eigentlich abgesehen war, ein Wunderwerk."

Nicht minder gelungen finde ich die Charakteristik des Andrea del Sarto. Am meisten erscheint er gegen den Frate im Nachtheil in dem Ernst, der Energie und Wärme des Gefühls, und dieses will auch wohl der Verf. ausdrücken, wenn er sagt, daß ihm die schöne Seele fehle. Dem hohen Range, welchen er in der Composition, der, wie bei dem Frate, eine durch lauter Contraste verdeckte Symmetrie zum Grunde liegt, so wie namentlich als „größter Colorist Italiens südlich vom Apennin" einnimmt, läßt der Verf. volle Gerechtigkeit widerfahren. Von den einzelnen Werken werden mit besonderer Wärme die Fresken seiner jungen Jahre in der Vorhalle der Annunciata, und unter diesen wieder vor allen die Geburt der Maria ausgezeichnet. Unter den, meist seiner vollen Kraft angehörenden, einfarbigen Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers in der Brüderschaft dello Scalzo zu Florenz, worin er wohl den höchsten geistigen Schwung zeigt, hebt der Verf. mit Recht die Taufe Christi, die Heimsuchung, die Enthauptung und die Ueberbringung des Hauptes, von den allegorischen Figuren die Caritas hervor.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

E **Berlin.** So eben ist auch der Marmor-Sarkophag für das Grabdenkmal des verstorbenen Königs Ernst August von Hannover in der Werkstatt Rauch's von Carrara angekommen. Die Figur des Monarchen selber ist schon seit einiger Zeit zurück. Dieselbe ruht in voller und reicher Husarenuniform auf dem Kissen. Der Königsmantel läßt Schultern und Brust frei und umhüllt in einfachem und edlem Wurfe den unteren Theil des Körpers. Höchst vortrefflich sind der sich fast ohne Haar darbietende Schädel und die sehr markirten, kräftigen Züge des Verstorbenen behandelt, welche letztere im Leben etwas sehr Gebietendes gehabt haben müssen und über welche jetzt der sanfte Ausdruck des Schlummers ausgegossen ist.

Der Sarkophag trägt an den Langseiten den Namenszug und das Wappen des Verewigten; an den vier Ecken aber lehnen, dieselben mit den Flügeln umfassend, in knieender Stellung vier Engelsgestalten, zwei mit betender, zwei mit singender Geberde, in zweckmäßiger und einfacher Verschiedenheit der Haltung und von ganz besonderem Liebreiz der Erscheinung. Die Farbe des Marmors ist bei dem Sarkophag um einen Ton tiefer, als die der Statue, welche vom reinsten weißen Stein ist: diese Richtung nach oben zu in den Haupttheil des Werkes wird sich ganz vortrefflich ausnehmen. — Es ist unsern Lesern wohl nicht unbekannt, daß Rauch schon früher die Gemahlin des Königs ganz in ähnlicher Weise bildete und daß das Mausoleum in Charlottenburg auch in seinem baulichen Theile auf Befehl von Ernst August in Herrenhausen bei Hannover wiederholt wurde.

Ferner sind von Carrara zurückgekommen drei neue Viktorien von dem berühmten Bildner dieser Göttinnen, welche für den Palast des Prinzen von Preußen bestimmt sind.

Berlin. Se. Maj. der König hat geruht, dem hiesigen Architektenverein von 1856 ab und „so lange als der Verein seine bisherige erfolgreiche Wirksamkeit fortführt, alljährlich 2 Preise von je 300 Thlrn. behufs Prämiirung der besten Lösungen der von dem Vereine seinen Mitgliedern zum Geburtstage Schinkel's zu stellenden beiden Preisaufgaben, von denen die eine für den Schönbau, die andere aus dem Gebiete des Wasser-, Eisenbahn- oder Maschinenbaues zu bestimmen ist", zu bewilligen, und zwar zum Zweck und unter dem Beding einer Kunst- resp. bauwissenschaftlichen Reise. — Nach weiteren Bestimmungen des Hrn. Handelsministers sollen diese Aufgaben alljährlich Anfangs März in einer Hauptversammlung des Vereins festgestellt werden, die Ablieferung der Arbeiten bis zum 31. Dezbr. geschehen. Die Prüfung geschieht in einer Hauptversammlung in der zweiten Hälfte des Januar, außerdem werden nächst den Preisarbeiten die nächstbesten bezeichnet und dem Handelsministers mitgetheilt. Die Ueberweisung der Preise erfolgt bei Antritt der Reise; wird diese nicht innerhalb 2 Jahren angetreten, so erlischt das Anrecht. Der Verein überweist die Preisarbeiten, sowie die nächstbesten, insofern die Anfertiger derselben die Baumeister-Prüfung noch nicht absolvirt haben, an die Kgl. technische Baudeputation, welche zu entscheiden hat, ob dieselben als Probearbeiten für die Baumeisterprüfung angenommen werden können. Diese Entscheidung wird gleichzeitig mit der Preiszuerkennung am Schinkelsfeste (13. März) bekannt gemacht. Die Zeit der Reise wird hiernächst bei der Baumeisterprüfung als Studienzeit angerechnet. — Auf Grund dieser Bestimmungen sind nun nachträglich die Aufgaben für 1856 veröffentlicht worden. Dieselbe sind: 1) auf dem Gebiete des Schönbaues, der Plan einer evangelischen Kirche mit 2000 Sitzplätzen, welche auf dem Platze am Bassin des Schiffahrtskanals, unweit des Unterbaums, und zwar in der Richtung der von der Mitte des Exerzierplatzes dahin führenden Hauptstraße, ihre Stelle fände. Sie sei im Rundbogenstil aus Ziegeln, wobei die Anwendung von Sandstein und Eisen gestattet ist, erbaut und erhalte mindestens Einen hohen Thurm. Ein Vorhof mit Gartenanlagen ist in den Plan zu ziehen, ebenso zwei Wohnhäuser für die beiden Pfarrer und die Kirchenbeamten, welche durch eine Halle, die auch nach dem Kirchenportale führt, zu verbinden sind. 2) Aus dem Gebiet des Wasser-, Eisenbahn- und Maschinenbaues, der Entwurf einer beweglichen Brücke über einen Kanal von 79' oberer lichter Weite, welcher zur Verbindung zweier Docks dient. — Die nähern architektonischen Bedingungen der beiden Aufgaben sind in einem besondern von dem Vereine veröffentlichten Programm enthalten. Die Aufgaben sind im Voraus als Probearbeiten für das Baumeister-Examen anerkannt worden. (B. Z.)

H. **Nürnberg.** Im Lokal des Albrecht Dürer-Vereins waren in diesen Tagen Skizzen aus dem Morgenlande von A. Loeffler aus München ausgestellt, welche an Ort und Stelle nach der Wirklichkeit selbst, theils in Oel-, theils in Wasserfarben ausgeführt worden, und, um sogleich ihren höchsten Preis zu bezeichnen, den berühmten Rottmann'schen Landschaften in der neuen Pinakothek zu München verglichen werden dürfen. Wir erinnern uns nicht, je von so unmittelbarem Eindrucke der dortigen Natur berührt worden zu sein, in der im Gegensatz zu unserm Dunstklima der Feuerstoff, das Licht vorwaltet, das Alles zu gestalten, aber auch zu verzehren scheint. Jene öden Sandflächen und öden Felskuppen schienen tief im Innern zu glühen, selbst die dürre Vegetation, die vereinzelten Palmen- und Olivenbäume nicht aus irdischen Stoffen, sondern aus farbigem Feuer erwachsen zu sein. Und bei dieser frischesten Naturwahrheit haftete doch den meisten Landschaften Nichts von der Vedute an; sie machten vielmehr, und einige ausgezeichneter Weise, vollkommen den Eindruck eines durchdachten Kunstwerks, weil gerade in diesem raschen Erfassen aus unmittelbarer Nähe das feinste, eigenthümlichste Leben sich mitgetheilt hatte. Die einzelnen Darstellungen waren folgende: „Jerusalem"; eine „Ebene bei Jerichow"; „Bethlehem mit dem Frankenberge"; „Beyrut mit dem Libanon"; das „Serail in Damaskus" mit dem Antilibanon"; der „Meerbusen bei Smyrna"; die „Straße von Bulak nach Cairo"; die „Ruinen der Propyläen"; endlich der „Parthenon zu Athen".

Nach einer Aquarellmalerei von Dir. Kreling ist der innere Hof der Burg zu Nürnberg mit der Kaiserlinde und den vier in der hiesigen Kunstschule modellirten Fackelträgern, bei Abendbeleuchtung dargestellt, in Radirung von Willibald Maurer herausgekommen. Der Preis des Blattes, gr. Fol., beträgt 36 Kr.

Kunstvereine.

Kunstausstellung zu Breslau 1855.

Dem seit zwanzig Jahren zwischen dem hiesigen Kunstverein und denen zu Danzig, Königsberg und Stettin bestehenden Vertrage gemäß, sollte die hiesige Kunstausstellung in diesem Jahre am ersten Mai beginnen. Die Calamität der Weichselüberschwemmung — insbesondre ein Dammbruch — war Veranlassung,

daß Stettin seine Zusendungen so spät erhielt, daß auch Breslau den Beginn vier Wochen hinausschieben mußte, ein Umstand, der auf den Erfolg insofern nachtheilig eingewirkt hat, als ein Theil der Zeit, die wegen des Wollmarktfremden und Verkehrs jedem öffentlichen Unternehmen in Breslau günstig ist, verloren ging. Ein zweiter Uebelstand war, daß die große Pariser Ausstellung mehre der Breslau zugedachten trefflichen Gemälde, insbesondre einige Sr. M. dem König gehörige, an sich zog. Indessen ward derselbe durch die Gnade des Königs, die eine Anzahl neuerer Sachen, hier noch unbekannt, aus den Schlössern Berlins und Potsdams dem Schlesischen Kunstverein bewilligte, unschädlich. Breslau hat dadurch Sachen, die in Berlin ihrer Zeit die Kritik satisam beschäftigten, kennen lernen; es genügt hier zu nennen: Begas: der Judaskuß; Gräb: Totalansicht von Rom; Kretzschmar: Akropolis; Krause: Hafen von Havre; Hundt: die Interieurs der Peterskirche in Rom und der Paulskirche in London; Kopisch: Potsdam vor zweihundert Jahren; sie waren den Sälen wesentliche Zierden. Es sind im Ganzen 680 Gemälde ausgestellt worden, und, da die zu Gebot stehenden Räume dies bedingen, wie früher in zwei Abtheilungen, wovon die zweite nicht blos quantitativ, sondern auch qualitativ die bedeutendere war. Im Allgemeinen kann man die allerwärts gemachte Bemerkung, daß Genre und Landschaft die von dem heutigen Geiste bevorzugten Gattungen sind, auch hier bestätigt finden. Viele von den geschätztesten Meistern der Gegenwart in diesem Gebiete waren würdig vertreten, doch wollen wir uns in gegenwärtigem Bericht zunächst auf diejenigen Kunstwerke, die nicht den Cyclus durchlaufen, sondern erst hier dazu traten, beschränken. Hierunter nahmen die genannten königlichen Sachen wohl das meiste Interesse in Anspruch, indessen sind auch einige schlesische Künstler mit einem Erwähnung verdienenden ehrenvollen Erfolge aufgetreten. Lassen Sie mich bei denselben etwas verweilen. Ein sehr bedeutendes und bereits tüchtig durchgebildetes Talent ist Julius Scholz aus Breslau, seit mehren Jahren in Dresden ansässig, von seinen ersten Anfängen an vom schlesischen Kunstverein geachtet, und soweit dies möglich war, gefördert. Wer kennt nicht Uhlands Gedicht: „Es zogen drei Bursche über den Rhein?“ Dies hat Veranlassung zu einem trefflichen, das Gemüth mächtig packenden Bilde gegeben. Da liegt der Wirthin schöne Tochter als Leiche auf der Bahre, ein Bild des Friedens, daneben weint die Mutter, der erste der drei Burschen steht dahinter, männlich gefaßt, der zweite verbirgt sein weinendes Gesicht an dessen Brust, der dritte ist über die Leiche seiner Treugeliebten herübergebeugt! Im ganzen Bilde ist nichts Störendes, Gemachtes, Theatralisches, und dabei eine sich völlig klar verständlich machende, von innerem Leben bewegte Situation. Die Farbe ist glücklich und kräftig, das Weiß des Todtenkleides mildert die andern dunklen Töne; — man sah stets die Zuschauer sich vor dem Bilde drängen, es fand seinen Käufer schon in den ersten Tagen. Auch zwei andre Bilder von Scholz fanden ihren Absatz: das eine, ein Chorknabe mit dem Weihkessel, von kindlich heiterem Gesichtsausdruck, das andre der Kirchgang benannt, ein lustiger Schwank, wobei man über dem Humor das Ungraziöse eines riesenhaften ausgespannten rothen Regenschirms gern übersah. Am Wenigsten sprach die „Einschiffung Louis Philipps“ (Februar 1848) an; es ist mit dem geschichtlichen Moment, der genreartig behandelt wird, immer ein schlimmes Ding, das Tragische des historischen Inhalts steht mit dem was dem Auge überhaupt darzubieten ist, in einem gewissen Widerspruch.

Ein andrer junger Schlesier tritt zum Erstenmale und zwar in einer nicht unbedeutende Erwartungen erregende Weise auf. Albrecht Bräuer, der jetzt in Frankfurt a. M. seinen Kunststudien obliegt. Er hat einen farbigen Karton: „Savonarola's Gefangenführung“ ausgestellt*), der indessen so sehr ausgeführt ist, daß er nicht blos als Karton etwa zu einem Freskobilde sondern als ein selbstständiges Bild betrachtet werden darf. Hier ist ein entschiedenes Talent für historische Komposition vorhanden. Die lebendige Handlung, (der gefesselte nach dem offenen Kerker die Stufen hinaufgedrängte von vielen in entgegengesetztem Sinne theilnehmenden, theils von Mitleid theils von Fanatismus bewegten Figuren gefolgte Priester) ordnet sich um den Helden mit anschaulicher Wahrheit. Wir lassen es dahin gestellt, ob dem Maler Lenaus Gedicht vorgeschwebt haben mag.

Ueber den vielen zum Theil ausgezeichneten Landschaften, die diesmal zu sehen waren, behaupteten sich ehrenwerth die von Girscher aus Liegnitz, jetzt in Berlin, der seine Motive aus Tirol und dem Salzkammergute geholt hatte. Auch Dreßler, der bis jetzt in Breslau seine Studien machte, regt sehr freudige Hoffnungen an. Keil aus Schweidnitz, der schon seit Jahren als Portraitmaler in Berlin geschätzt wird, erfreute die zahlreichen Freunde des Oberbauraths Langhans, des Erbauers mehrer hiesigen öffentlichen Gebäude als des Theaters, der Börse, u. s. w. durch dessen sehr lebenswahres großes Portrait. Sonst nahm in diesem Gebiete Ernst Resch, aus Dresden, seit fast zwanzig Jahren hier ansässig, und in Schlesien zu wohlverdientem ausgebreitetem Rufe gelangt, durch einige meisterhafte Sachen die allgemeine Aufmerksamkeit in Anspruch. Der Landschafter Stewerofsky zeigte gegen frühere Jahre anerkennenswerthen Fortschritt, ein naturalistischer Anfänger Wölfl bedarf noch einiger strengeren Schule, um seine entschiedene Anlage zur Geltung zu bringen. Jäger schließt in seinem Genrebild: „une contre partie“ sich ganz der französischen Schule an, der kokette Gegenstand paßte zu der Art der Behandlung. Wir halten für einen jungen Künstler diese Richtung, worin das Conventionelle über die Naturwahrheit siegt, immer für gefährlich. Sie sehen, daß die junge Generation in Schlesien an produktiven Talenten nicht arm ist. Aeltere Meister, welche Söhne des Landes sind, aber längst anderswo leben, z. B. Lessing und Mücke in Düsseldorf, Hübner und Ebers in Dresden vermißten wir mit Bedauern, denn einige kleine Handzeichnungen aus früher Zeit kommen hierbei nicht in Betracht. Die in Berlin lebenden z. B. Cretius, Korneck, Rosahl u. A.; dagegen hatten ihr Vaterland nicht vergessen: Bouleeweck aus Oppeln, seit zwanzig Jahren in Paris erschien mit einigen Genrebildern, die gegen seine früheren Bilder gehalten, die bedenklichste Neigung zu einem unnatürlich bunten verwirrenden Kolorit an den Tag legen.

Unter den ausgestellten plastischen Werken verdienen die des hiesigen Gießers und Ciseleurs Hänsch hervorgehoben zu werden, durch Aufträge theils des Kunstvereins, theils des Grafen Hoverden hervorgerufen. Es fehlt diesem fleißigen Talente hier an hinreichende Aufmunterung und Beschäftigung. Man behilft sich gern mit Ankäufen auswärtiger Arbeiten, die freilich wohlfeiler geschafft werden. Die Plastik, die hier eigentlich nur durch einen einzigen Künstler, Mächtig, Lehrer an der hiesigen Kunst- und Bauschule, würdig vertreten ist, entbehrt in Schlesien überhaupt des nährenden Bodens. Für Farbe ist man im Allgemeinen in dieser Provinz empfänglicher als für schöne Form.

Die Ankäufe von Kunstsachen, die auf der hiesigen Ausstellung gemacht worden sind, waren nicht unbedeutend. Näheres darüber, da die genaueren Angaben erst am Schlusse sich erreichen lassen, soll später gemeldet werden*). Die des Kunstvereins kommen noch auf einige Monate in der Gallerie des Ständehauses zur öffentlichen Ausstellung, da die Verloosung unter die Actionairs, mit Ausnahme eines auszuwählenden Galleriestückes, erst an dem Tage der Generalversammlung, dem Geburtsfeste Ihrer Majestät der Königin, der Protectrice des Vereins stattfinden wird. Der übrige Vorrath von Gemälden zersplittert sich dann wieder in ganz Deutschland und Belgien. Auffallend ist, daß die Künstler Oesterreichs, obgleich Breslau ihnen so nahe liegt, sich gar nicht mit ihren Werken hier einfinden; die Abgeschlossenheit worin sie verharren, war früher bei bedeutend schwierigen Verbindungsmitteln leichter als jetzt erklärlich. — rt. —

*) Wir wurden im vorigen Herbst bei einem nur zweistündigen Aufenthalt in Frankfurt von unserem Passavant auf die damals eben vollendete schöne Composition aufmerksam gemacht und beschrieben sie kurz. J. 1854. S. 366. D. Red.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst ist neuerdings der Kunstverein zu **Dresden** mit einer Aktie beigetreten.

Looff. Gotha. — Friedrich Eggers. Berlin.

*) Sehr schön, bitten, nur nicht darauf zu vergessen. D. Red.

(Der heutigen Nummer liegt eine Radirung bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 30. **Donnerstag, den 26. Juli.** **1855.**

Ueber Akademie-Reformen.

Erwiderung des D. José Galofre auf die Gegenschrift des D. Federico de Madrazo.

II.

Demnach wird man hinsichts des Unterrichts in den edlen Künsten in Spanien drei verschiedene Systeme zu unterscheiden haben. Das erste beschränkt sich darauf, Alles durchaus in der jetzigen Verfassung zu belassen. Das ist es, was D. Madrazo wünscht. Das zweite bezweckt eine Reform des jetzt Bestehenden, und das ist die Absicht der Regierung; denn durch das Dekret vom 3. Oktober v. J. sollen die Reglements der Akademie einer sorgfältigen Revision unterworfen werden. Das dritte System, für welches ich mich entscheide, bezweckt die Umwandelung dieser Corporationen in freundschaftliche, künstlerische Vereinigungen; um den Unterricht auf die frühere Lehrmethode zurückzuführen, weil sie in ihren Resultaten reichere Ausbeute in der Kunst gewährte. Mit anderen Worten könnte man das erste System als ein conservatives oder stationaires, das zweite als ein progressives, das dritte als ein verminderndes bezeichnen, um der Entwickelung der freien Künste durch den Unterricht eine andere Richtung zu geben. Die von mir angeregte Frage beschränkt sich auf Nachstehendes:

1. Ist der jetzige öffentliche Unterricht in den schönen Künsten, wie er von der Regierung und in den Provinzen Spaniens geleitet wird, vortheilhaft oder nachtheilig?

2. Ist es durchaus nothwendig, denselben in seiner gegenwärtigen Gestalt beizubehalten, oder würden die Resultate entsprechender ausfallen, sei es im Interesse der Künstler oder der Kunst, oder der Regierung selbst, wenn man die für diese Zwecke bestimmten Fonds von jetzt aber anderweitig verwenden möchte.

Wir wollen diese Fragen ohne Vorurtheil und Uebereilung in ihren einzelnen Theilen näher in's Auge fassen.

Die öffentlichen und amtlichen Akademien entstanden im 17. Jahrhundert, nachdem sie bis dahin nur einfache Vereinigungen von Künstlern gewesen waren. In gleichem Maaße, als die Regierungen sich mehr und mehr in die formelle Seite mischte, geriethen die Künste selbst in Verfall. Je mehr Protektion Seitens der Regierung gewährt ward, desto mehr artete der gute Geschmack aus und desto seltener wurden die Talente. Im 17. Jahrhundert außerhalb und im 18. innerhalb Spaniens, wo die Akademien ihren größten Einfluß ausübten, hatte der Barockstyl seinen höchsten Punkt erreicht. Ausgedehnte Räume, großartige Gemälde- und Skulpturengalerien, Belohnungen in Geld und Gnaden, Professoren aller Fächer, Betheiligung der Fürsten — kurz Nichts fehlte dem Glanze der Akademien. Aber der gute Geschmack verirrte sich, und die wahrhaft künstlerischen Traditionen schwanden mehr und mehr. War es eine nothwendige Consequenz der Vorgänge, oder eine Zufälligkeit, aber es sind dies Thatsachen. Mit den Zeiten und Revolutionen traten allmählig Veränderungen ein, besonders seit Bonaparte, wo der statuarische und mythologische Geschmack durch Canova und David in den italienischen und französischen Akademien die Oberhand gewannen. In Spanien folgte man diesem Gange von fern, bis die politischen Zerwürfnisse allen Studien ein Ziel setzten und dieselben zur vollständigen Unthätigkeit verdammten. Das dauerte fort, bis daß das K. Dekret vom 27. September 1844 den Unterricht in schönen Künsten organisirte, das Dekret vom 1. April 1846 die Akademie von San Fernando wieder herstellte, und eine dritte Verordnung Provinzial-Akademien nach gleichem Muster ins Leben rief, welche sämmtlich unter dem Einfluß und der Verwaltung der Regierung standen.

Nach Inhalt obigen Dekretes vom Jahre 1844 sollte der Unterricht in der Malerei in Arithmetik und Geometrie, Figuren- und Landschaftszeichnen bestehen, in der Lehre von Ornamenten, Perspektive, Anatomie, Faltenwurf, Colorit, Composition, Theorie der Kunst, Mythologie, Allgemeine Geschichte der schönen Künste. Hierin, wie im Unterricht für Skulptur und Kupferstecherkunst, sollten die Schüler immer erst dann zu einer andern Materie übergehen, wenn sie in der vorhergehenden vollständige Kenntniß erlangt — eine inspizirende Junta sollte darüber wachen und außerdem sollten die Schüler alljährlich streng und öffentlich geprüft werden.

Das dritte Decret vom Jahre 1849 sollte den Unterricht in Künsten und Wissenschaften centralisiren und in genaue Uebereinstim-

mung bringen. Man theilte denselben in höheren Unterricht für Künstler, und in niederen Unterricht für Handwerker. Der erstere wird in ganz Spanien auf Kosten der Regierung, der andere in den Provinzen auf Kosten der Gemeinde ertheilt. Provinzial-Akademien der schönen Künste sollten bestehen in Barcelona, Bilbao, Cadiz, Corunna, Granada, Malaga, Oviedo, Palma, Santa Cruz de Teneriffa, Sevilla, Valencia, Valladolid und Zaragoza. Die übrigen bestehenden Akademien und Zeichnenschulen sollten von da ab Spezialschulen benannt werden. Die Provinzial-Akademien sind in zwei Klassen getheilt. In den meisten wird die Malerei nur während zwei Monate im Jahre und dann täglich zwei Stunden gelehrt; in der Regel verweilt der Professor nur kurze Zeit und läßt sich sodann durch Subalterne in der Beaufsichtigung vertreten. In jeder Akademie giebt es einen Präsidenten und Räthe, General-Secretaire, Schatzmeister und Bibliothekare, sammt Juntas, Commissionen und Sectionen. Zu jeder Akademie gehört eine ihr untergeordnete Spezialschule. Die Akademien sind und bleiben Schulen im eigentlichen Sinne des Wortes, in denen gelehrt und gelernt wird nach einem streng zu befolgenden Lehrplane, ohne daß irgend eine andere Gemeinschaft zwischen Schüler und Lehrern besteht, wie sie in Privatateliers so überaus fruchtbringend ist. Aber selbst wenn auch dieser akademische Unterricht in der That zu großen Resultaten führte, wie ihn die Opfer der Regierung und die Zahl der Schüler erwarten lassen sollten, in welcher Weise sollen sich die Kunstleistungen verwerthen oder auch nur geltend machen, wenn es die Regierung bisher vollständig unterlassen hat, das Publikum für die Kunst heranzubilden, d. h. das Verständniß für die Kunst, ihre Würdigung und Unterstützung seitens der Oeffentlichkeit zu wecken und zu unterhalten?

Was anfangen mit werthvollen Gemälden und schönen Statuen, wenn Niemand sie würdigt und kauft. So reduzirt sich denn die Malerei in Spanien auf Portraitfabrikation, worin ihr auch die Photographie bereits einen großen Abbruch gethan, weil sie den Vortheil der größeren Aehnlichkeit, Billigkeit und Schnelligkeit in der Ausführung gewährt.

Welche Früchte erndtet also die Regierung von den großen Summen, die sie alljährlich für die Akademien verausgabt? Zur Zeit — so gut wie gar keine, und auch für die Zukunft werden sie unerheblich sein und bleiben, wenn nicht regelmäßige Gemäldeausstellungen den Kunstsinn und Liebhabereien erwecken, und zu Bestellungen führen, welche wiederum den Künstlern Gelegenheit zu Studien, Versuchen und größeren Compositionen bieten.

Haben die Regierungen die Kosten für den akademischen Unterricht zu den Zeiten Rafaels, Michelangelo's, Titians, Van Dyks, Rubens; Bellini's — zu den Zeiten des Phidias, Apelles, Praxiteles und Zeuxis getragen, oder zu den Zeiten des Velasquez, Murillo und Ribeira? Nein! Sind die Leistungen, welche aus dem akademischen Unterricht hervorgingen, bedeutender als diejenigen der eben genannten Meister? Nein! Es ist also, um große Künstler zu schaffen, nicht nothwendig, daß die Regierung die Vormünderin in der Kunstausbildung sei.

Kann man annehmen, daß unsere Zeit weniger geeignet und weniger fruchtbar sei, um wahrhaft große Künstler zu schaffen? Gewiß nicht!

Dagegen hat sich der abscheulichste Barockstyl, ein Flecken für die wahre Kunst, überall zur Zeit ausgebildet, wo die Akademien sich im höchsten Glanze befanden und sich der reichsten Unterstützung der Regierungen zu erfreuen hatten.

Die Künste entwickelten sich in ihrer Glanzperiode unter dem Schutze des Thrones, des Klerus, des Adels und des Volkes. In Spanien besteht nur noch der Schutz des Thrones, welcher, so groß er immerhin sein mag, nicht ausreicht, um der bedeutenden Zahl von Künstlern genügende Beschäftigung zu gewähren. Darum sollte die Regierung auch nicht fortfahren, Tausenden von Zöglingen zwangsweise den akademischen Unterricht ertheilen zu lassen, sondern sie sollte sich begnügen, diesen Unterricht auf die Klassen zu beschränken, in welchen nach Gyps, nach dem Leben gezeichnet und Gewandung studirt wird. Sie sollte öffentliche, regelmäßige Ausstellungen veranstalten. Die Provinzial-Akademien in den Provinzen müßten aufhören, wie Ehreninstitute, und die in Madrid wie ein Geschwornengericht betrachtet zu werden. Das neueste Reglement für Architekturausbildung könnte bestehen bleiben. Der Zeichnenunterricht für Handwerker und Gewerbtreibende müßte beibehalten und ausgedehnt und damit Geometrie und Arithmetik vereinigt werden.

Hieran will ich eine Uebersicht der jetzigen Organisation und die Kosten ihrer Unterhaltung, so wie den Vorschlag knüpfen, in welcher Weise meine Ansicht im Wege des Gesetzes zu verwirklichen sein möchte.

III.

Die Akademie der Künste von San Fernando besteht aus einem Präsidenten, 6 Räthen, einem Sekretair, einem Schatzmeister, einem Bibliothekar, einem Diener. Alle diese sind nicht Künstler. Von 22 Akademikern der Malerei sind 9 nicht Künstler, unter den 13 Akademikern der Bildhauerei und 20 der Architektur sind gleichfalls mehrere nicht Künstler. Die dazu gehörige Regierungs-Junta zählt einen Präsidenten, 3 Räthe, 3 Unterrichts-Direktoren und einen General-Sekretair. Die Gesammtzahl beträgt 74 Akademiker.

Die Kosten für die akademischen Elementarstudien betragen für 800 Zöglinge 90,300 Realen (à 2 Sgr. 2 Pf.), also 6521⅔ Thlr., nämlich 8 Direktoren im Figurenzeichnen, 1 stellvertretender Direktor, 8 Hülfslehrer, 2 Professoren für Ornamentik, 2 für Arithmetik und Geometrie und 1 Bote.

Der höhere akademische Unterricht, gemeinsame Studien, kostet 37,500 Realen (2708⅓ Thlr.): 1 Lehrer der Anatomie, 1 Hülfslehrer, einer für Perspektive, einer für Geschichte, 3 Modellirer.

Für Malerei und Kupferstecherkunst 77,000 R., nämlich: 1 Direktor für Colorit 18,000 R. (Madrazo Vater, der als erster Hofmaler außerdem 30,000 R. [2166⅔ Thlr.] bezieht), 1 Direktor für die Antike (D. Federico Madrazo, der neben dem Gehalt von 12,000 R. ein Salair als zweiter Hofmaler von 20,000 Realen erhält), 1 Lehrer nach dem Leben, 1 für Landschaft, 1 für Kupferstich, 1 Medailleur, 2 Hülfslehrer.

Für Bildhauerei 3 Lehrer mit 36,000 R.

Das Subaltern-Personal der Akademie von San Fernando kostet 79,300 R.; an Material für dieselbe werden verausgabt 29,500 R., für die Architektenschule 153,000 R. In Summa für die Akademie von San Fernando und ihre Spezialschulen 502,900 R.

Die Akademie in Barcelona mit 13 Lehrern kostet 115,800 Realen, die von Sevilla mit 9 Lehrern 96,000 R., die von Valencia mit 9 Lehrern 94,000 R., die von Valladolid mit 4 Lehrern 23,000 R., die von Alicante mit 2 Lehrern 9500 R. Die Pensionaire für Rom kosten jährlich sammt Reisen 186,000 R., die Commission für artistische Monumente 18,000 R., nebst Unkosten 134,000 R., das Personal für das National-Museum der Malerei 97,800 R., Kosten für öffentliche Ausstellungen 100,000 R. Summa totalis der Ausgaben für die schönen Künste 1,441,000 Realen oder 104,081 Thlr. preußisch.

IV.

Gesetz-Entwurf.

1. In Erwägung, daß das Haupt-Lebenselement der schönen Künste in der Inspiration des Genies und Ausführung von Werken besteht, wird der Unterricht in Allem, was Kunst betrifft, statt daß derselbe bisher auf Kosten der Regierung in Akademien und Spezialschulen ertheilt ward, fortan frei gegeben.

2. Sonach ist der bisherige Unterricht in Malerei, Bildhauerkunst und Kupferstecherei, wie er bisher als höherer Unterricht in Madrid und den Provinzen ertheilt ward, aufgehoben. Die Professoren sämmtlicher Akademien, welche Künstler sind, behalten ihr Gehalt und müssen alljährlich eine, der Höhe desselben entsprechende Arbeit liefern. Wünschen sie statt dessen ein größeres Werk auszuführen, so sind ihnen dazu 3 Jahre zu bewilligen. Nach ihrem Aussterben werden die Besoldungen zum Ankauf von Gemälden auf den öffentlichen Ausstellungen verwendet. Die Stellen und Besoldungen der Sekretaire und Bibliothekare der Klassen über Anatomie, Theorie und Geschichte der Kunst werden gleichergestalt, wenn die Inhaber nicht Künstler sind, eingezogen.

3. Nur die Haupt-Provinzial-Akademien bewahren ihre Ehrentitel denjenigen dort ansäßigen Künstlern, welche sich zur unentgeltlichen Unterrichtsleitung

in den Klassen für Zeichnen nach Gyps, nach dem Leben und Gewandung verpflichten, — welcher Unterricht allein noch von der Regierung übernommen wird. Zur Aufnahme als Alumnus genügt der Vorschlag eines Künstlers. Alle Provinzial-Akademien stehen in gleichem Range, und Präsident und Sekretair werden alljährlich von den akademischen Genossen gewählt.

4. Die K. Akademie San Fernando bleibt bestehen, aber mit Ausschluß des Präsidenten und Sekretairs lediglich aus Künstlern. Jene Beamten werden von der Regierung gewählt und erhalten keine Besoldung. Die Aufnahme von Alumnen, Studien nach Gyps, nach dem Leben und Gewandung etc. entsprechen den Bestimmungen der Provinzial-Akademien.

5. Mitglieder der Akademien sind und bleiben die jetzt dort fungirenden Künstler und die Professoren der Künste, deren Stellen jetzt eingezogen sind. Als solche werden in Zukunft nur diejenigen, welche in den öffentlichen Ausstellungen einen Preis davon getragen haben, ernannt.

6. Der Unterricht in Architektur verbleibt ganz nach Anleitung des diesjährigen K. Gesetzes. Die Professoren der Spezialschulen genießen gleiche Rechte mit denjenigen Mitgliedern von San Fernando. Die Arbeiten der Architekten können auf den Ausstellungen eben so prämiirt werden, wie die Werke der übrigen Künstler.

7. Die aus dieser Reform entstehenden Ersparnisse, und was nur sonst immer die Cortes bestimmen, um die öffentlichen Ausstellungen zu begünstigen, werden zum Ankauf von Gemälden und Kunstwerken auf den Ausstellungen verwendet. Alle Jahr wird in den dazu geeigneten Provinzialstädten eine Ausstellung im Frühjahr, in Madrid dagegen im Oktober stattfinden. Die Regierung wird sich mittelbar und unmittelbar dafür interessiren, daß die Kunstsinn der Reichen und das Interesse des Gesammtpublikums möglichst gefördert wird. Es werden deshalb Gewinnloose ausgegeben und vertheilt, die Magistrate zum Ankauf für die Gemeinden aufgemuntert, und J. M. die Königin ersucht, durch Bestellungen, Ankäufe, Titel, Orden und Medaillen die Talente anzuspornen.

8. Die Commission zur Begutachtung der Preisvertheilung besteht theils aus Künstlern, theils aus Mitgliedern von San Fernando. Die von der Nation acquirirten Gemälde, so wie die Werke der vormaligen Direktoren und Professoren, werden zur Gründung öffentlicher Gemäldegalerien, oder zur Ausschmückung öffentlicher Plätze verwendet. Jährlich wird die Regierung die zum Ankauf in Madrid und den Provinzen disponiblen Summen im Voraus angeben; und weiterhin, wenn die Sache vorwärts geht, und größere Summen disponibel sind, sollen bei den gefeiertesten Künstlern Gemälde bestellt und andere Kunstwerke angekauft, die unbemittelten Künstler unterstützt, und eine Pensionskasse für die Hinterbliebenen der arm verstorbenen Künstler gebildet werden.

9. Die Pensionen für Rechnung der Regierung werden immer nur nach strenger Preisbewerbung für In- und Ausland, niemals als Gnadensachen bewilligt. Die Pensionaire können ihre Studien nach freier Wahl des Ortes und des Styls machen. Sie haben die Verpflichtungen, alljährlich für das Nationalmuseum ein Werk einzusenden. Die Stelle eines Direktors der Pensionaire zu Rom wird eingezogen und die Besoldung zum Ankauf von Kunstwerken verwendet.

10. In Gemäßheit des K. Dekrets vom 15. November 1854 wird für die Erhaltung der Kunstdenkmäler gesorgt, auch im Nationalmuseum so viel als möglich Ersparnisse eingeführt.

11. Die Studienpläne für Handwerker und Gewerbtreibende werden in Gemäßheit des Dekrets vom 31. Oktober 1849 einer sorgfältigen Prüfung und Erweiterung unterzogen.

12. Alle diesem gegenwärtigen Dekrete zuwiderlautenden Bestimmungen in Betreff des Unterrichts in den schönen Künsten werden hierdurch außer Kraft gesetzt.

Madrid, den 1. April 1855. **José Galofre.**

Aus dem Pariser Ausstellungspalast.

III.

Zwei Grundzüge bilden bekanntlich den wesentlichen und unterscheidenden Charakter der Pariser Kunstausstellung vom Jahre 1855: der eine ist ihre Universalität, in Folge deren sie sich über alle bestehenden Kunstschulen verbreitet, der andere ihre retrospektive Ausdehnung nach der Tiefe, kraft deren die sämmtlichen (Haupt-) Leistungen eines jeden einzelnen Künstlers ihre Stelle finden, so daß also hier nicht, wie gewöhnlich, nur der gegenwärtige Stand der Kunst dem Beschauer vorgeführt, sondern gewissermaßen der ganze Verlauf der Kunstübung und deren praktische Entwickelung während der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts in (und außer) Europa dadurch veranschaulicht werden soll. Aus diesen Grundzügen ergiebt sich denn auch von selbst eine Erweiterung des Standpunktes für die Betrachtung; Manches, das in seiner beschränkteren Sphäre Geltung und Bedeutung hat, schrumpft vielleicht bei der vergleichenden Zusammenstellung mit Verwandtem zusammen, oder verschwindet wohl gar, Anderes schaltet sich hier oder da ein, Anderes ordnet sich unter; zahlreiche neue Gesichtspunkte eröffnen sich nach verschiedenen Seiten. In der Möglichkeit dieser Vergleichungen liegt daher das Hauptinteresse der Ausstellung, und daraus könnte bei unparteiischem Urtheil, offenem Auge und gutem Willen für die Künstler und Kunstfreunde der verschiedenen Nationen gegenseitige Belehrung und unverkennbarer Nutzen entspringen. — Dieses ist nun der abstrakte, ideelle Stand der Frage, wobei vorausgesetzt wird, daß jede Nation, auf die Absichten der Veranstalter dieser Ausstellung eingehend und dasselbe Ziel im Auge, mit eindringender Kenntniß des jedesmaligen Entwickelungsganges der heimischen Kunst, vertraut mit sämmtlichen Hervorbringungen ihrer Schule, und in Stand gesetzt, aus diesem Schatze je nach Bedürfniß das Wesentliche und Charakteristische auszuwählen, diese Wahl auch wirklich so getroffen habe, daß die Elemente sich zu einem vollständigen und abgerundeten Bild der Kunstübung einer jeden einzelnen Schule vereinigen. Von Seiten der französischen Commission ist das Programm so freisinnig als möglich gestellt; keinerlei beschränkende Bedingungen sind den Ausländern gemacht, keinerlei Hindernisse in den Weg gelegt worden; jede Nation ist also bei diesem Wettkampf in dem Maaße vertreten, als sie sich selbst hat angelegen sein lassen, dem an Alle ergangenen Ruf Folge zu leisten, und durch b e d e u t e n d e und b e z e i c h n e n d e Werke ihrer (älteren und jüngeren) Künstler den Antheil zu bekunden und vor dem versammelten Europa an den Tag zu legen, den sie selbst an dieser geistigsten aller Bewegungen genommen, durch die ein Volk sein inneres Leben kundgiebt. Zwischen diesem Beabsichtigten und als wünschenswerth Erscheinenden einerseits, und dem wirklich Geleisteten andererseits ist nun aber ein solcher Abstand, es sind namentlich die Einsendungen unserer deutschen Künstler so lückenhaft, so ungenügend, es ist so wenig Typisches da, so wenig Belehrendes — es fehlt so sehr an Hauptwerken wie an Verbindungsgliedern, an Werken aus der Zeit, wo zugleich mit der Nationalität auch die deutsche Kunst sich ihrer Fesseln entledigte, wie man an jenen Bildern aus den Anfängen der Düsseldorfer Schule, die uns zu ihrer Zeit gleich einer neuen Offenbarung überraschten und begeisterten, und die uns heute noch erfreuen und befriedigen könnten, jedenfalls aber als Glieder in der Kette ihre Bedeutung hätten; — es fehlt so fast gänzlich an Beiträgen der jüngeren und rüstigen Generation, solcher sowohl, die schon einen Namen haben, als auch solcher, denen eine nähere oder fernere Zukunft eine ehrenvolle Stellung neben den erprobten Meistern verheißt, — es fallen mir z. B. ein: D i e l m a n n und Theod. M i n t r o p, L i n d e n s c h m i d t aus Frankfurt, H a u s m a n n aus Hanau, P e t t e n k o f f e r aus Wien, G r ü n w a l d aus Stuttgart u. s. w., — kurz Alles von Deutschland Eingesandte erscheint so vereinzelt, so bruchstückartig, man vermißt so gänzlich den einheitlichen Gedanken und Plan darin, daß, weit entfernt, eine Geschichte der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts daran knüpfen zu können, der Beschauer sich von dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit ihrer Erzeugnisse und von der richtigen und ehrenvollen Stellung, welche dieselbe in der Bildungsgeschichte unseres Volkes einnimmt, nach dem hier Vorliegenden *auch nicht* einen annähernden Begriff machen kann. Es hält schwer, auf diesen Gegenstand zurückzukommen, ohne das alte Klagelied aber- und abermals anzustimmen, ohne sich zu fragen, ob nicht mit einigem guten Willen Vieles hätte geschehen können. Wie reich sind z. B. nicht die beiden, der französischen Grenze so nahe gelegenen Kunstsammlungen des Städel'schen Institutes und des Karlsruher Museums?

Letztere besonders hat das gute Theil erwählt, indem sie sich von manchen unserer bedeutendsten Künstler die Cartons zu ihren Hauptwerken zu verschaffen gewußt hat. Heinr. Heß, Phil. Veit, Overbeck, Jul. Schnorr, Moritz von Schwind, — sie alle wären mit Ehren hier erschienen, wenn die Direktion der badenschen Kunstsammlung es gewollt hätte! Vieles ließe sich über diesen Punkt noch sagen, doch ich breche ab, um nicht die Leser zu sehr zu ermüden, aber ich kann mich nicht so leicht trösten über die untergeordnete Rolle, die unsere vaterländische Kunst auf dieser Bühne spielt.

So wie nun aber das Bild, das wir uns nach den hier ausgestellten Werken von dem Entwickelungsgange und dem gegenwärtigen Stande der deutschen Kunst machen können, ein sehr unvollständiges ist: so fehlt es auch der Gesammtmasse der Einsendungen aus unserm Vaterlande im Ganzen und Allgemeinen an einem eigenthümlichen Charakter und einer unterscheidenden Physiognomie. Setzen wir aber sogleich hinzu, daß damit weder ein Tadel, noch ein unseren vaterländischen Schulen ausschließlich zukommendes (negatives) Merkmal angedeutet sein soll. Vielmehr ist diese Uebereinstimmung im Anblick, in der äußern Erscheinung, in den Formen und Mitteln der Darstellung allen anderen europäischen und außereuropäischen Schulen — mit alleiniger Ausnahme der englischen, wie wir schon angedeutet haben — eigen, und sie fällt jedem Besucher der Säle des Kunstpalastes auf. Mit andern Worten: der Unterschied zwischen den verschiedenen Schulen ist um nichts merklicher und auffallender, als der Unterschied, welcher zwischen den Meistern einer und derselben Schule Statt findet, und namentlich hat für den, der in Paris lebt und mit der dortigen Kunst vertraut ist, nur der Anblick der Engländer etwas Fremdartiges, Neues und Ueberraschendes. Wohl lassen sich, begrifflich vielmehr und a priori, gewisse allgemeine Grundzüge aufstellen, die jeder der Hauptschulen eigen sind: Den Deutschen gehört das Gebiet des Gedankens und des gemüthlichen häuslichen Stilllebens; den Franzosen das sinnreiche Gebal[illegible] mit der natürlichen Erscheinung in all ihrer Mannigfaltigkeit; den Engländern das Reich der Phantasie, dann das ihrer nationellen Dichtungen, nebst den Erscheinungen und Beziehungen ihres Volkslebens; in Belgien macht sich ein gewisser Realismus geltend, außerdem, so wie in Holland, Nachklänge ihrer großen Meister. Aber diese und ähnliche Unterscheidungen enthalten immer nur eine beschränkte, theilweise Wahrheit. Diese Grundzüge spielen vielfach in einander über, und beziehen sich überhaupt mehr auf den geistigen Stoff und dessen Wahl, als auf die malerische Behandlung und die äußere Erscheinung. Es hieße daher sich in leere Abstraktionen und in haarscharfe Distinktionen ohne eigentlichen Gegenstand verlieren, wollte man darauf bestehen, zwischen den verschiedenen Kunstschulen merkliche Unterscheidungen und Grenzen festzustellen. Und diese Uebereinstimmung ist im Grunde leicht zu erklären, und man müßte sich viel mehr über das Gegentheil wundern. Die ganze Geschichte der neuern Zeit hat sich unter dem Einfluß der seit 60 Jahren von Frankreich ausgegangenen Ideen entwickelt. Allerdings hat seit 1815 die christlich-romantische Schule diesen Einflüssen nicht ohne Erfolg einen Damm entgegenzusetzen gesucht und eine entscheidende Wirkung auch auf die bildenden Künste geäußert; aber diese Wirkung war nicht so nachhaltig, daß sie dem neuen Umschwung, welchen die Ideen auf dem Gebiete des Staatslebens, der Literatur und der Kunst seit der Juli-Revolution erlitten, hätten widerstehen können. Die damals eingeschlagene Richtung hat alle Adern des europäischen Körpers durchdrungen, sie hat sich in den geistigsten, wie in den äußerlichsten Erscheinungen wiederholt, und wie im gesellschaftlichen Ton, im Schnitt der Kleider, im Haar und Bart der Hamburger so gut wie der Römer, und der Berliner wie der Genuese sich nach dem Pariser richten und ihn zum Vorbild nehmen: so hat auch namentlich seit einem Jahrzehend die Pariser Malerschule nicht nur auf das von ihr ganz abhängige Belgien, sondern auch auf Holland, auf Italien, auf die Schweiz und auf Deutschland einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt, der sich sehr leicht im Einzelnen verfolgen und nachweisen ließe. — Nach diesen einleitenden Bemerkungen dürfte es nun an der Zeit sein, das Einzelne näher in's Auge zu fassen, und indem ich zu den Beiträgen der Deutschen übergehe, scheint es mir in jeder Beziehung rathsam, mich nach den Hauptstimmführern der französ. Kunstkritik umzusehen und — mit Hinweglassung des ganz Ungerechten oder Verfehlten — ihre Urtheile mitzutheilen, welche bald befriedigend und schmeichelhaft, bald lehrreich und interessant erscheinen können. Bis jetzt ist freilich die Wahl nicht groß, da die Mehrzahl der kritischen Berichte sei es mit der französischen, sei es mit der englischen Schule anfangen. Doch hat zunächst in einem neugegründeten Blatte L'Avenir der bekannte Kunstschriftsteller A. Michiels schon mehrere Aufsätze der deutschen Kunst gewidmet, welche er mit entschiedener Vorliebe behandelt; er hat einen ganzen Artikel der Besprechung und Erklärung der Cornelius'schen Cartons aus der Apocalypse und anderer für das Berliner Campo Santo bestimmter Compositionen, einen zweiten den von Preußen eingesandten religiösen und historischen Gemälden, einen dritten fast ausschließlich der Besprechung der drei Bilder von L. Knaus und der Mittheilung seiner Lebensbeschreibung vorbehalten. — Auch der Veteran der französ. Kunstkritiker, Delécluze, hat (nach alphabetischer Ordnung verfahrend) Oesterreich (Autriche), Baden und Nassau und Bayern besprochen. (Preußen wird demnach später kommen.) Seine Ansichten haben übrigens etwas ziemlich Beschränktes und Einseitiges. Am meisten werden wir uns an die Aufsätze von L. Peisse im Constitutionel halten, welcher bis jetzt den deutschen Kunstschulen die größte Aufmerksamkeit geschenkt und sie am ausführlichsten besprochen hat. Nach einer aus guten Quellen geschöpften Einleitung über das Wiederaufleben der Kunst in Deutschland, über Overbeck's, Cornelius' und ihrer Freunde Thätigkeit in Rom, berührt der Kritiker des Constitutionnel die Gewohnheit dieser Meister, Cartons zu zeichnen und die Ausführung meist ihren Schülern zu überlassen und führt dann einen Ausspruch von Cornelius an, welcher mit den Worten schließt: „ich verachte jedes Machwerk.“ „Dieses Wort“ fährt er fort, „welches im Munde des Meisters einen tiefen Sinn hatte, wurde von dem Haufen der Schüler etwas zu buchstäblich genommen, und von der systematischen Uebertreibung dieser Idee kann man die auffallendsten Gebrechen der neuen deutschen Schule zunächst herleiten . . . Doch trotz Allem was sich nach unseren französischen Begriffen daran ausstellen läßt, wird man doch anerkennen müssen, daß die deutsche Schule die höchste, edelste und geistigste Richtung in der Kunst vertritt. Ob sie die erhabene Aufgabe, die sie sich gestellt, ganz gelöst habe oder nicht, dieses zu untersuchen ist hier nicht der Ort. Jedenfalls gebührt ihr der Ruhm, es unternommen zu haben. Die deutschen Künstler, von denen anderer Länder, wenn man will an Geschicklichkeit, ja selbst an Talent übertroffen, sind ihnen sicherlich geistig überlegen, und man kann behaupten, daß sie im Ganzen bei der Ausübung ihrer Kunst einen Adel der Grundsätze und Tüchtigkeit der Gesinnungen, eine Freimüthigkeit der Ansichten, eine Aufrichtigkeit des Geistes und Herzens und eine persönliche Würde bewahrt haben, welche ihnen die größte Ehre macht, und die man in demselben Maße kaum in anderen Ländern findet, wo die Kunst vielfach selbstsüchtigen Zwecken nachgeht . . . Es ist offenbar, daß die deutsche Kunst, von deren Geschichte wir einen flüchtigen Abriß gegeben haben, hier (auf der Ausstellung) nur sehr unvollständig vertreten ist. Dies erklärt sich theilweise aus dem Umstande, daß die Hauptwerke monumentaler Art sind . . . Das, was wir hier sehen, ist nicht von Künstlern des ersten Ranges, und bietet durchaus keine sehr hervorstechende Eigenthümlichkeit dar.“ Nun geht der Verfasser auf Cornelius' Lebens-

beschreibung über und schließt mit den Worten: „Cornelius ist die hervorragendste künstlerische Persönlichkeit in Deutschland, das anerkannte Haupt der ganzen Schule, und als solches seit 30 Jahren geliebt und geehrt. Sein Geist, sein Charakter und seine Einbildungskraft haben eine unverkennbare Größe. Es liegt in seiner Natur ein Bestreben, sich nach allen Richtungen hin über das Gemeine zu erheben in Gedanken und Empfindungen. Seine Persönlichkeit als Mensch wie als Künstler, hat etwas Gebieterisches, Achtung Einflößendes, und Deutschland begrüßt in ihm einen seiner Heroen.“ Nach einer ausführlichen Beschreibung der oben angeführten Compositionen fährt der Verf. fort: „Der erste Eindruck beim Anblick dieses Cartons ist eine Art von Ueberraschung vielmehr als das Gefühl der Bewunderung. Es ist wie der Eindruck eines heftigen Schlages, den man unversehens erhält und der einen auf der Stelle bannt, weit eher als der Eindruck des Anziehenden und Fesselnden. Auge und Geist, sofern sie unvorbereitet sind, nehmen zunächst Anstoß an den undankbaren und eintönigen Anblick einer gleichförmigen Kreidezeichnung, welche keine Masse hervorhebt; an den hagern abgezehrten Formen, an den gequälten und beinahe verzerrten Ausdrücken der Köpfe, und endlich an dem allgemeinen Charakter einer so zu sagen rauhen und herben germanischen Betonung, welche selbst nicht allen Deutschen zusagt. Allein man muß dieses Gestrüppe zu entfernen wissen, man muß auf den Grund gehen, um den Reichthum der Erfindung, die Tiefe des Gedankens zu erkennen u. s. w.“ — „Cornelius,“ sagt A. Michels, „ist kein Maler im eigentlichen Sinne, aber er ist ein Zeichner und ein Denker. Er besitzt die seltenste aller natürlichen Gaben, die Erfindung; zudem schwingt sich sein Geist in die höchsten Regionen der Kunst auf und erreicht das Gebiet des Erhabenen. Solche Geister sind dazu gemacht, auf ihre Umgebungen den entscheidensten Einfluß auszuüben rc. rc.

Wir fahren fort mit Peisse: „Nach Cornelius und Overbeck ist im Ausland vielleicht kein Malername so bekannt als der des Herrn von Kaulbach. Er behauptet gegenwärtig den ersten Rang in der Berliner Schule. Seine Werke erfreuen sich sogar einer allgemeineren Gunst als die der beiden Andern. Cornelius und Overbeck, beides schöpferische Geister, stellen trotz ihrem systematischen Archaismus, jeder auf seine Weise in der neueren deutschen Schule jene Gegensätze vor, als Formen des Geistes, des Geschmacks und des Talentes, welche in allen Kunstepochen in mehr oder weniger kräftigen Individualitäten zur Erscheinung kommen und welche sich, je nach den Zeiten Phidias und Praxiteles, Michelangelo und Raphael, Poussin und Lesueur nennen. Wir vergleichen hier nicht die Männer, nur die Richtungen. W. von Kaulbach hat, wie es scheint, eine vermittelnde Stellung einzunehmen und sich selbst eine Kunstweise zu schaffen gesucht, welche zwischen den beiden Richtungen die rechte Mitte innehielte; und das wäre die Vollkommenheit. — Und in der That findet sich in Kaulbach's Werken eine Art von gleichmäßiger Entfernung von den äußersten Punkten, ein gewisser Sinn für Maß und Ordnung, für Klarheit und Uebereinstimmung der Verhältnisse, ein gewisses harmonisches Abwägen aller Theile, ein sinnreicher Wechsel der Motive und des Ausdruckes, kurz ein gewisses Vertheilen von Eigenschaften, welche auf den ersten Anblick dem Auge wie dem Geist jeden Einwurf abschneiden. Man kann auch zugeben, daß Kaulbach's Styl, obschon immerhin noch deutsch und sichtlich von Cornelius abstammend, das Gothische und Barbarische (sit venia verbo) so ziemlich ganz abgelegt habe und sich durch ein Streben nach Eleganz, Reinheit, Würde und klassischer Schönheit auszeichnen, für welche im Allgemeinen bei den Deutschen der Sinn nicht sehr entwickelt erscheint. — Indem wir aber die hohe Vortrefflichkeit dieses Talentes anerkennen, so erlauben wir uns doch auch andrerseits zu bemerken, daß wir darin keine entschiedene und klar ausgesprochene Individualität finden können. Es ist ein eklektisches Talent, welches vielmehr mit Geschmack, mit richtigem Blick, mit Gewandheit und Einbildungskraft combinirt und anordnet, als erfinderisch und mit Schwung und Begeisterung schaffend auftritt. Wir finden demgemäß auch in seinen sonst so ausgezeichneten Werken mehr Verstand als Gefühl, mehr äußern Glanz als Tiefe, mehr Wissen, mehr Geschicklichkeit und Gewandtheit in der Vertheilung aller malerischen Elemente, als jene freie Meisterschaft, welche auf den ersten Wurf den Gedanken in die ihm eigene Form zu gießen versteht. Beeilen wir uns jedoch hinzuzufügen, daß diese zu allgemeinen Bemerkungen denjenigen ungerecht erscheinen könnten, welche dieses schöne Talent nur nach den Werken, die wir hier vor Augen haben, zu beurtheilen im Stande sind. Der Thurmbau zu Babel ist vielleicht die glücklichste aller Kaulbach'schen Compositionen, diejenige, in welcher seine großen Eigenschaften am glänzendsten zu Tage liegen. Wir möchten den Eindruck, den wir selber theilen nicht schwächen. Nur warnen möchten wir Diejenigen, welche Cornelius und K.'s Werke vergleichen, sich nicht verleiten zu lassen, den Abstand zwischen dem Meister und dem Schüler zu geringe anzuschlagen.“ — Nun folgt ein Abriß von K.'s Leben, eine Beschreibung des neuen Museums in Berlin, und eine eingehende Schilderung der großen Compositionen, die die Geschichte der Menschheit umfassen, namentlich des hier ausgestellten „babylonischen Thurmbaues.“ Mit einem Seitenblick auf die Menge versteckter Anspielungen und schwer verständlicher Intentionen, welche zur Erklärung dieser „geschichtlich-mythischen“ Malereien dieselbe „transscendente Auslegungsmethode“ anwendbar machen, nach welcher die deutschen Philosophen auch die Geschichte „construiren“ — schließt dieser Absatz.

„Nach Cornelius, nach Kaulbach findet man in den deutschen Sälen auf dem Gebiet der historischen Malerei kein Werk von Bedeutung, weder von Seiten der Eigenthümlichkeit des Gedankens, noch in Bezug auf den Geschmack und das Talent des Künstlers. Die Abstammung der meisten dieser Bilder wäre auf den ersten Anblick schwer zu erkennen, so sehr sind die Style und die Kunstweisen darin gemischt. In der That haben sich die Deutschen in der Oelmalerei nicht von denselben systematischen Ansichten beherrschen lassen, welche sie bei ihren Wandmalereien geleitet haben. Die reichhaltigen Museen von München, Dresden und Berlin boten ihnen, gleich wie uns der Louvre, Vorbilder für jede malerische Ausdrucksweise, für jede Art der künstlerischen Behandlung dar. Die Gegenstände, häufig der neueren Geschichte entnommen, erforderten weit mehr Studien einer realistischen Naturnachahmung, als die Vorfälle aus der übersinnlichen Welt, welche fast allein und ausschließlich in den öffentlichen Gebäuden zur Darstellung kamen. Da mußte man denn, wohl oder übel, mit dem sich abgeben, was vornehme Theorien mit dem Namen „Handwerk“ bezeichneten, und zuletzt kam man darauf, zu glauben, daß es für einen Maler doch von einigem Werth sei, wenn er zu malen verstehe.“

Kunstliteratur.

Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, von Jacob Burckhardt. 1 Vol. 8. XV. und 1112 Seiten. Basel, Schweighauserſche Buchhandlung 1855.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Wiewohl der Verf. keine eigentliche Characteristik Raphaels giebt, weil er von allen der jedermann verständlichste ist, so enthalten doch die Bemerkungen, welche er bei der Betrachtung seiner Werke auf die anspruchsloseste und unbefangenste Weise einstreut, so viel

feine und neue Beobachtungen, daß selbst der mit dem Gegenstande sehr Vertraute den Abschnitt nicht ohne besondere Befriedigung lesen kann. Ich stehe nicht an, ihn für einen der allergelungensten des ganzen Werks zu erklären. Was meines Erachtens diesen wunderbaren Genius von allen Künstlern, besonders schlagend aber von Michelangelo, unterscheidet, ist das harmonisch abgewogene Verhältniß zwischen Objectivität und Subjectivität, vermöge dessen er sich den verschiedenartigsten Aufgaben in sofern unterordnet, als er jede nach dem ihr eigenen geistigen Gehalt auffaßt, desungeachtet aber einer jeden solchen Lösung mit besonderer Energie den Stempel seiner schönen Eigenthümlichkeit aufprägt. In der Zeit, in welcher er in der Schule des Perugino war, bewundert der Verf. besonders, „wie Raphael mit dem wunderbarsten Kinderglauben auf Perugino's (damals schon nur scheinbare) Gefühlsweise eingeht, das erkaltende Wesen belebt und erwärmt," und in seiner Krönung Mariä im Vatican die ganze Richtung der umbrischen Schule verklärt. Von dem Crucifix Raphaels ist es dem Verf. unbekannt geblieben, daß es durch Kauf von den Erben des Cardinal Fesch seit einigen Jahren in den Besitz des Lord Ward in London gelangt ist. Dasselbe gilt von dem Christus am Oelberge aus dem Palaste Gabrielli, welcher sich jetzt in der Sammlung des Hrn. Fuller Maitland auf seinem Landsitze, Stanstead House, unweit London, befindet. Den wesentlichsten Einfluß, welchen Fra Bartolommeo auf Raphael ausübte, als letzterer nach Florenz kam, findet der Verf. in der Anregung zur streng architectonischen, und dennoch (worauf es hier besonders ankommt) kunstreichen und durch Contraste belebten Compositionsweise, und erkennt mit Recht deren früheste Aeußerung in dem Frescobilde der Dreieinigkeit im Kloster St. Severo zu Perugia, welches jetzt durch das auf Kosten des Dr. E. Braun von Keller so trefflich gestochenen Blattes ein Gemeingut aller Kunstfreunde geworden ist. Das Jahr 1506, welches er dafür angiebt, ist wahrscheinlich ein Druckfehler, da diese Malerei in der Unterschrift das Jahr 1505 enthält. Von den Staffeleigemälden dieser Epoche kann ich die Meinung, daß die Madonna mit den Nelken in der Sammlung Cammuccini in Rom von Raphaels Hand sei, nicht theilen. Wie schön auch das Bildchen ist, hat es doch eine Kälte in der Färbung des Ganzen, welche ich bei keinem der beglaubigten Werke Raphaels kenne. Ich halte es, so wie alle anderen Exemplare dieser Composition, welche mir vor Augen gekommen, für eine Copie (wenn gleich eine alte und schöne), des jetzt verschollenen Originals. So finde ich auch das sogenannte Bildniß der Maddalena Doni in der Tribüne im Gefühl zwar peruginesker, als das sicher jene Frau darstellende im Palaste Pitti, im Formengefühl, besonders im Contour der rechten Wange, im Naturstudium, zumal in der Weise, wie man unter der Unterlippe die Zähne ahnet, aber letzterem so überlegen, daß ich es bestimmt später halte, ja es nicht einmal demselben folgen lassen möchte, wie Passavant thut. Keinem anderen Bilde Raphaels steht es im Gefühl, Formengebung und Behandlung so nahe, als Raphaels eigenem; vom Verf. muthmaßlich von Passavant bestimmt aus dem Jahre 1506 (dem ich ganz beipflichte) gehaltenem Bildnisse in den Uffizien, welches im Jahre 1841 auf mein inständiges Bitten bei dem Marchese Montalvi, durch die Hinwegnahme einiger offenbar ganz oben aufliegenden, aber die ursprüngliche Modellirung sehr störenden Retouchen ungemein gewonnen hat. Wenn der Verf. davon sagt, es sei von leichter, anmuthiger Haltung und höchst meisterlicher Malerei, so gehört dieses Urtheil zu den wenigen, welche ich durchaus nicht zutreffend nennen kann. Ich finde vielmehr in diesen Zügen, besonders in den dunklen Augen und dem Munde etwas Schwärmerisches, mit einem leichten Anflug von Wehmuth, welches einen wunderbar poetischen und rührenden Eindruck macht. Auch ist die Behandlung zwar sorgsam und fein gefühlt, aber keineswegs, was man meisterhaft nennt, in den Haaren hat sie sogar etwas Kleinliches und Mageres. Auch Passavant giebt einen diesem verwandten Eindruck des Bildes wieder. An der Grablegung von Borghese bewundere ich mit dem Verf. ganz besonders die Vereinigung des Ausdrucks der körperlichen Anstrengung und des Seelenschmerzes in den beiden Trägern des heiligen Leichnams, so wie die dramatischen und malerischen Gegensätze, nicht so unbedingt die Linienführung, welche, wenigstens in der Stellung der Beine zueinander, wenig befriedigt, was auch wohl der Verf. andeuten will, wenn er die Anordnung der Füße befangen nennt. Die unverkennbare große Aehnlichkeit verschiedener Köpfe untereinander hat den Verf. darin „einzelne Gesichtsformen finden lassen, welche schon auf ein abgeschlossenes, und damit der Manier sich näherndes Ideal hindeuten." Ich erkenne darin eine zu große Vorliebe für einige schöne, und dem Gegenstande besonders entsprechende Modelle. Allen weiblichen Köpfen liegt offenbar dasselbe, nur wenig modificirte Modell zum Grunde. Bei den Männern lassen sich allerdings drei Modelle unterscheiden, deren schönstes für die Köpfe Christi und des Trägers zu seinen Häuptern benutzt worden ist. In Betreff des Exemplars der Maria, auf deren Schooße das erwachte Kind zu ihr emporblickt, im Museum zu Neapel, welches mir als eine sehr gute, aber etwas glatt gemalte Copie eines Niederländers erscheint, würde der Verf. sicher seine Ansicht, es für ein Original zu halten, zurücknehmen, wenn er das so ungleich geistreichere Exemplar in der Sammlung des Lord Ellesmere in London kennte. Uebrigens kann ich dieses reizende Bild nicht aus so später Zeit halten, wie Passavant. In der bewegten Grazie, in dem lichten Gesammtton, in den Zügen der Maria, in der leichten Behandlung, zeigt es eine so große Verwandtschaft zu der 1508 gemalten Madonna aus dem Hause Colonna im Museum von Berlin, daß es gewiß nur wenig später, also aus der sehr frühen Zeit der römischen Epoche herrührt. Meine Ansicht über die Madonna della Tenda auszusprechen, würde hier zu weit führen. Ich begnüge mich daher mit der Aeußerung, daß mir das Exemplar in München ungleich vorzüglicher, als das in der Gallerie von Turin erscheint. Nach den plumperen Formen des Kindes, dem röthlichen Ton des Fleisches, so wie nach der Behandlung möchte letzteres von Perin del Vaga herrühren. Von diesen und anderen Bildern Raphaels sagt der Verf. sehr treffend: „kein einziges giebt durch directe Andeutungen zu erkennen, daß die Mutter Gottes gemeint sei. Es ist nur die reinste Schönheit des Weibes und des Kindes, die den Gedanken an das Uebernatürliche erweckt. Die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst, und ohne alle Zuthaten, als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen." Bei der schönen Composition der Madonna del Impannata im Palast Pitti will der Verf. nicht entscheiden, welche Theile Raphael selbst gemalt hat. Von der heiligen Familie im Museum zu Neapel sagt er nur, daß die Ausführung überwiegend als Schülerarbeit gelte. Nach wiederholtem Studium beider Bilder bin ich zu der Ueberzeugung gelangt, daß an dem ersten Bilde, vielleicht mit Ausnahme des Köpfchens vom Kinde, Raphael gar keinen Antheil hat, die besseren der sonstigen Theile von Giulio Romano ausgeführt sind, an dem zweiten aber höchstens einige Nebensachen von Schülerhand sein dürften. Den vortrefflichen Bemerkungen über die Madonna di Fuligno, welche allein genügen würde, um Raphael zum grrößten Maler seiner Zeit zu machen, füge ich nur hinzu, daß ich darin, sowohl in der gleichmäßig durchgeführten Farbengluth, als in dem breiten und freien Vortrag mit dem Borstpinsel, einen entschiedenen Einfluß des Sebastian del Piombo erkenne, welcher grade in dem Jahr 1512, in welchem die Ausführung dieses Bildes fällt, nach Rom gekommen und, wie Vasari berichtet, mit der „maniera larga" des Giorgione in Rom ein so großes

Aufsehen erregt hatte. Was lag aber wohl näher, als daß Raphael sich die Vortheile dieser neuen Weise anzueignen suchte? Unter allen Umständen macht keins der Altarbilder Raphaels, als Farbenganzes, einen so der venezianischen Schule verwandten Eindruck.

Die tiefe und reichgegliederte Symbolik, welche Raphael in der Transfiguration durch einen dramatischen Gegensatz dem Beschauer ebenso kühn, als geistreich vor Augen führt, jene unendliche Stufenleiter von dem verklärten Heiland bis zu dem Jammer der Familie des Besessenen, wird mit Wärme besprochen, und überhaupt dem Bilde die hohe Stellung vindicirt, von welcher neuere Verunglimpfungen es so oft herabgezogen haben. Daß die Ausführung der unteren Hälfte fast ganz den Schülern gehören sollte, kann ich aber dem Verf. durchaus nicht einräumen. Die Mehrzahl der Köpfe und die ganze Figur der Mutter scheinen mir in vollem Maaße den Geist Raphaels zu athmen. Im Zusammenhang und ganz entschieden ist von **Giulio Romano** der Vater des Besessenen, so wie das ganze Erdreich auf derselben Seite gemalt, wie die sehr fleißige, aber schwere und stumpfe Behandlung erkennen läßt. An der Erkenntniß in der Transfiguration, daß Raphael bis zum letzten Augenblick seines Lebens neue Mittel der Darstellung zu bewältigen gesucht, knüpft er folgende, aus dem innersten der künstlerischen Natur geschöpfte Betrachtung: „Als Künstler von Gewissen konnte er gar nicht anders. Wer ihm daraus einen Vorwurf macht und von Abfall redet, kennt ihn nach seinem innersten Wesen nicht. Das ewig große Schauspiel, wie Raphael sich als Künstler consequent ausbildet, ist schon an sich mehr, als irgend ein Verharren auf einer bestimmten Stufe des Idealen, z. B. auf dem Darstellungsprincip der Disputa, sein könnte. Und überdieß verharrt man nicht ungestraft; die „Manier" wartet schon vor der Thür."

Unter den Bildnissen der römischen Epoche, welche zunächst besprochen werden, mache ich bei dem 1512 bezeichneten, in der Tribune zu Florenz, welches wahrscheinlich die Improvisatorinn Beatrice vorstellt — meines Erachtens das schönste weibliche Portrait Raphaels — wieder auf den höchst entschiedenen Einfluß des **Sebastian del Piombo** aufmerksam. Daher ist es auch zu erklären, wie dasselbe irrig bald diesem Meister, bald seinem Lehrer, dem **Giorgione** beigemessen worden ist. In den Betrachtungen über die Frescomalereien Raphaels, welche ebenfalls viel Treffendes und manches Neue enthalten, kann ich dem Verf. nicht im Einzelnen folgen. Ich beschränke mich auf einige Bemerkungen. Bei der sogenannten Disputa wäre wohl die Aeußerung am Platz gewesen, daß sie die reifste Frucht, der Abschluß und die Erfüllung der monumentalen christlichen Malerei, deren Reihe mit den ältesten Mosaiken anhebt, zu nennen ist. Ebenso ist mir die Schule von Athen stets als die künstlerische Verklärung der Begeisterung für die Größe des Alterthums, und namentlich der künstlerische Ausdruck des Gegensatzes der neu aufgekommenen Platoniker gegen die alten Anhänger des Aristoteles in Italien erschienen, welche schon von Petrarca angeregt, zur Zeit Raphaels aber das Hauptlebenselement des gebildetsten Geistes ausmachte. Daß Raphael auf dem Parnaß dem Apoll aus eignem Antrieb die Geige gegeben, wie der Verf. will, scheint mir deshalb zweifelhaft, weil der Gott auf dem Stich des Marcanton dieser Composition nach einer Zeichnung Raphaels die Lyra hat, und meines Erachtens das Motiv darin keineswegs minder günstig ist. Sehr glücklich nennt der Verf. die Camera della Segnatura, neben der fast zu gleicher Zeit gemalten Decke der sixtinischen Capelle, das erste umfassende Kunstwerk von reinem Gleichgewicht der Form und des Gedankens. Daß in der Stanza des Heliodor für die Wände ursprünglich andere Gegenstände bestimmt gewesen, als die jetzt ausgeführten, ist eine neue, und wie mir scheint, richtige Bemerkung. Besonders spricht dafür der gänzliche Mangel an innerem Zusammenhang mit den vier alttestamentlichen Gegenständen der Decke. Daß aber diese Aenderung in Folge des Regierungswechsels stattgefunden, kann höchstens von dem Attila und der Befreiung Petri gelten, indem der Heliodor und die Messe von Bolsena noch unter dem Pontificat Julius II. ausgeführt worden sind. In Bezug des Heliodor heißt es sehr gut: „Mit einer unbeschreiblichen Macht und Herrlichkeit hält Raphael darin seinen Einzug in das Gebiet der dramatischen Malerei." Bei der mit der Madonna di Fuligno engverwandten Messe von Bolsena erkenne ich wieder entschieden den Einfluß des Sebastian del Piombo, und zwar nicht allein in der Wärme und Kraft der Färbung, worin diese Malerei unter allen Fresken Raphaels allein dasteht, sondern auch in der realistischeren, portraitmäßigeren Behandlung aller Theile. Der Ansicht des Verf., daß in der Stanza dell Incendio vielleicht nichts von Raphaels Hand gemalt sei, muß ich durchaus beipflichten, denn selbst jener Brand, dessen Ausführung ein Kenner Raphaels, wie Passavant, ihm beimißt, scheint mir so tief unter der wunderbar schönen Composition, so wie unter den sicher von Raphael gemalten Fresken in den beiden vorher besprochenen Stanzen zu stehen, daß ich mich von seiner Theilnahme nicht überzeugen kann. Die derbe und öfter absichtlich grandiose Behandlung der Formen, der sehr einförmige ziegelröthliche Ton des Fleisches sprechen dagegen entschieden für Giulio Romano, der wieder, bei dem Maßstab, welcher bei ihm anzulegen ist, hier unbedingt sein Bestes geleistet hat. Auch der von Passavant angeführte Umstand, daß einzelne Studien zu diesem Bilde, z. B. zu dem seinen Vater tragenden Mann und zu dem sich von der Mauer herablassenden Jüngling in der Sammlung des Erzherzogs Carl zu Wien, so unendlich viel lebendiger, wahrer und schöner sind, als auf dem Bilde. Daß nun Raphael, wie Passavant annimmt, um die Großheit des Michelangelo nachzuahmen, jene trefflichen Eigenschaften der Studien unterdrückt haben sollte, ist mir höchst unwahrscheinlich. Vielleicht hat die Aeußerung des Vasari „gl'ignudi che fece (nämlich Raphael) nella camera di torre Borgia" auf das Urtheil von Passavant bestimmend eingewirkt. Aber zwei andere Stellen desselben Vasari sprechen entschieden für meine und des Verf. Ansicht. Nachdem dieser nämlich von verschiedenen Oelbildern Raphaels, unter andern vom Bildniß des Pabstes Leo X. und dem Spasimo berichtet, sagt er: „Mentre che Raffaello lavorava queste opere, le quali non poteva mancare di fare, avendo a servire per persone grandi e segnalate,... non restava però con tutto questo di seguitare l'ordine, ch'egli aveva cominciato delle camere del Papa, e delle sale, nelle quali del continuo teneva delle genti, che con i disegni suoi medesimi gli tiravano innanzi l'opera, ed egli rivedendo ogni cosa, suppliva con tutti quegli ajuti migliori ch'egli più poteva ad un peso così fatto. Non passò dunque molto, ch'egli scoperse la camera di torre Borgia..." Da dieses nun die Stanze ist, worin sich jener Brand befindet, ist doch hier ganz deutlich gesagt, daß, während er jene Altarbilder gemalt, seine Schüler jene Fresken ausgeführt hätten. Durch die Ausdrücke am Ende wird die eigenhändige Theilnahme aber so gut wie ausgeschlossen. Daß Vasari aber auch sonst, wie offenbar hier, das Wort „fare" in Bezug auf Raphael in dem Sinne „unter seiner Aufsicht machen lassen" gebraucht, geht ausdrücklich daraus hervor, daß, *nachdem er* gesagt, wie die nackten Figuren im Incendio nicht ganz genügt hätten, er fortfährt „Parimente non sodisfecero affatto quelli che furono similmente fatti da lui nella volta del palazzo d'Agostino Ghigi etc." Nun aber ist Passavant, und mit ihm wohl alle Kunstforscher, der Ansicht, daß, mit Ausnahme der vom Rücken gesehenen Grazie in der Darstellung, wo Amor den Charitinnen seine Geliebte zeigt, Raphael an den sämmtlichen Figuren aus dem My-

thos von Amor und Psyche in der Farnesina eigenhändig nichts gemalt hat. Die an denselben auffallenden Mängel sind ihm daher weder hier, noch im Incendio zur Last zu legen.

In dem Saal des Constantin, welcher die weltgeschichtliche Begründung des Christenthums und des Pabstthums auch als weltliche Macht enthält, kann ich dem Verf. nicht beistimmen, daß Raphael den Carton für die Taufe des Constantin gefertigt. Dieses Bild ist nicht allein in der Ausführung, sondern auch in der Composition so schwach im Verhältniß zu den übrigen, daß, wie Passavant nach dem Vorgang des Scanelli bemerkt, selbst die Erfindung, wie alles Uebrige, dem F. Penni beizumessen sein dürfte. Dagegen hat der Verf. sich von einigen allerdings rohen und bizarren Zusätzen des Giulio Romano (z. B. die Edelknaben neben dem Kaiser, der Zwerg) bewegen lassen, den Entwurf zu der Erscheinung des Kreuzes dem Raphael abzusprechen. Dieser aber ist uns in einer Zeichnung im Besitz des Herzogs von Devonshire, wo jene Zuthaten fehlen, aufbehalten. Dagegen finde ich die Composition in der Schenkung Constantins an den Pabst so schön abgewogen, daß wenigstens der Entwurf sicher von Raphael herrührt, wenn schon Passavant gegen den Verf. Recht haben mag, daß Giulio Romano den Carton ausgeführt haben mag. Dafür spricht unter andern der im Vorgrunde mit dem Hunde spielende Knabe, eine Episode im Geschmack des Giulio, welche er hinzugefügt haben möchte. Von den geistreichen Bemerkungen über das Hauptbild dieses Saals, der Schlacht des Constantin, hebe ich nur die hervor, daß hier der Moment einer welthistorischen Erscheinung durch das gleichmäßig gewaltige Vordringen der christlichen Reiter, wie durch die Stellung Constantins genau in der Mitte zur Anschauung gebracht ist. Die vorzügliche, vom Verf. gerühmte Ausführung des Giulio Romano erstreckt sich nur auf die Haupttheile. Vieles Schwächere verräth eine starke Theilnahme von Schülern. Sehr wohl bezeichnet der Verf. die Kunsthöhe, worauf in der Vereinfachung der Compositionen, in der Vortrefflichkeit der Motive die Compositionen in den Loggien stehen. Die kurze Besprechung der Tapeten deutet ebenfalls die Stellung, welche sie in der Kunst einnehmen, treffend an. „Nirgend konnte Raphael vielleicht so frei seinen tiefsten Inspirationen nachgehen." „Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten Fassung des Moments." Sehr wahr sagt der Verf. von Pauli Predigt in Athen und dem Vorgang zu Lystra, daß beide von unermeßlichem Einfluß auf die spätere Kunst sind, so daß z. B. der ganze Styl Poussins ohne sie nicht vorhanden wäre. Bei der kurzen Notiz über die zweite Reihe der Tapeten aus dem Leben Christi hat sich der Verf. nicht erinnert, daß sie ein Geschenk Franz I. an den römischen Stuhl sind. Was endlich der Verf. über die Sybillen in Maria della Pace, so wie über die Malereien in der Farnesina sagt, enthält wieder eigenthümliche und treffliche Bemerkungen. Jeder, welcher inne geworden, wie in allen Stellungen der Menschen es vor Allem die Energie des Charakters ist, welche das wahrhaft Große hervorbringt, wird dem Verf. Recht geben, wenn er zum Schlusse sagt: „Die höchste persönliche Eigenschaft Raphaels war nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art, nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerem Leben auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die kolossale Schöpfungskraft gerade seiner letzten Jahre sich ins Bewußtsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verloren gegangen ist." Auf die kurzen, aber gut gezeichneten Andeutungen über die Schüler Raphaels kann ich nicht näher eingehen. Unter den Meistern der Schule von Siena wird Sodoma natürlich am ausführlichsten besprochen. Einzelne Figuren sind von einer Tiefe und Poesie des Gefühls, von einer Schönheit der Formen, daß sie auf der vollen Höhe der goldnen Zeit stehen, wie der Verf. bemerkt, aber sehr richtig seine Hauptschwäche in dem Mangel des Auges für das Maaß der historischen Composition findet. Seine figurenreichen Malereien leiden an Ueberreichthum. Sein Isaac auf dem Opfer Abrahams im Dom zu Pisa, sein St. Sebastian in den Uffizien gehören dagegen zu dem Schönsten, was die Epoche Raphaels an jugendlichen, unbekleideten Gestalten hervorgebracht hat.

(Schluß folgt.)

Zeitung.

E Berlin. Wredow hat sein Modell zur achten Schloßbrücken-Gruppe: „die Victoria führt den siegreich gefallenen Krieger zum Olymp hinauf" bereits vor einiger Zeit nach Carrara geschickt. Wir lassen diese herrliche Arbeit eben radiren, um unsern Lesern eine Anschauung davon zu verschaffen. — In der Werkstatt des Künstlers fanden wir die Entwürfe zu den zwölf Aposteln ausgestellt, welche er in früherer Zeit in Gemeinschaft mit Schievelbein in überlebensgroßem Maaßstabe für Helsingfors gearbeitet hat. Schon vor mehreren Jahren kamen zwei der Modelle dieser Figuren, und zwar Petrus und Paulus, in den Dom zu Brandenburg. Durch die Munificenz Sr. Maj. des Königs ist es nunmehr ermöglicht, daß sämmtliche Modelle der Apostel in den Altarraum eine sehr angemessene und künstlerisch wirksame Aufstellung erhalten. Petrus und Paulus mit Schlüssel und Schwert werden neben dem Altar stehen, mit dem Antlitz in die Langseite der Kirche herein. Zu beiden Seiten zwischen den Pfeilern ziehen sich die Reihen der übrigen Begleiter des Herrn, welche sich durch Johannes und den älteren Jacobus, die wiederum etwas eingerückt werden, zu einem Kreise abrunden. Jede einzelne Figur ist voll Würde und von individueller Behandlung und ihre Zusammenstellung bietet eine Reihe von selbstständigen und charakterischen Existenzen.

Der Bildhauer Anton Freund hat eine äußerst wohlgelungene Büste von dem jungen Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen verfertigt. Die jugendlich frischen und angenehmen Formen des dereinstigen Thronerben, von weichem Barthaar umrahmt, machen einen überaus wohlthuenden Eindruck und sind ohne Zweifel dem Künstler eine gleich schwierige und dankbare Aufgabe gewesen. Je mehr Idealität aber in dem Kopfe ist, desto weniger wollte uns der, obwohl von hoher künstlerischer Autorität empfohlene ausgeprägte Augapfel gefallen. Wir wissen sehr wohl, daß wir damit gegen den Zeitgeschmack verstoßen, aber man soll unseres Erachtens das Auge nicht durch die Gewöhnung an ausgesprochene Unstatthaftigkeit tyrannisiren Eine Büste des Feldmarschalls Grafen zu Dohna, die Se. Maj. der König bei dem Künstler in Marmor bestellt hat, zeigt, daß er wie in idealen Formen so auch in charakteristischen und markirten Physiognomien glücklich ist.

Der Geh. Regierungsrath Kugler ist nach Thüringen abgereist, um einen mehrwöchentlichen Erholungsaufenthalt in dem lieblichen Ruhla zu nehmen. — Direktor Waagen befindet sich als Mitglied der Jury bei der Ausstellung im Kunstpalaste zu Paris. — Geh. Rath Schnaase geht in's Bad Nenndorf. — Prof. Schrader wird einen mehrwöchentlichen Aufenthalt im Bade Kissingen machen. — Prof. Mandel wird nach Paris gehen, um die ersten Abdrücke seines ausgezeichnetsten Stiches von der Madonna di Colonna zu überwachen. — A. Menzel wird sich nach Marienburg begeben, um seinen Antheil an den im dortigen Schlosse auszuführenden Fresken (den lebensgroßen Figuren der Ordensgroßmeister) zu fertigen; alsdann wird er ebenfalls nach Paris gehen. — Prof. Rauch wird in diesem Sommer keine größere Reise unternehmen, vielmehr herrscht eine große Thätigkeit in seiner Werkstatt.

Dem Landschaftsmaler Caspar Scheuren in Düsseldorf ist das Prädikat „Professor" beigelegt.

(Dieser Nummer ist Nr. 15 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal, Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 31. **Donnerstag, den 2. August.** **1855.**

Die großherzoglich badische Kunstschule in Carlsruhe.

Wir haben unseren Lesern mitgetheilt, daß ungefähr vor einem Jahre der Professor J. W. Schirmer von Düsseldorf nach Carlsruhe berufen wurde, um daselbst eine Kunstschule zu gründen. Diese Berufung war das Ergebniß der Kunstliebe des Regenten, welcher die ganze Anstalt vorläufig aus seiner Civilliste dotirt. Wir hatten schon früher Gelegenheit, darauf hinzudeuten, mit welcher schätzbaren Einsicht und liberalen Grundsätzen der Fürst die Entwickelung aller Künste in seinem Lande fördert, und somit hat er auch dem organisatorischen Talent Schirmer's unbedingten Spielraum gelassen, so daß es schon nach dem verhältnißmäßig kurzen Zeitraum eines Jahres möglich ist, von der Carlsruher Kunstschule als von einem aufblühenden Kunst-Institute Bericht zu geben.

Die Schule besteht bereits in:

1) einer allgemeinen Vorbereitungsklasse und
2) in Künstlerwerkstätten.

Der Unterricht in der Vorbereitungsklasse wird von einem Professor ertheilt und zwar in 3 Abtheilungen:

a) der Elementarklasse,
b) der Gypsklasse,
c) der Malklasse.

In dieser Vorbereitungsschule darf der Zögling eine Studienzeit bis zu 3 Jahren zubringen. Hat er während dieser Zeit nicht die technische Fähigkeit entwickelt, eigene Ideen zur Anschauung zu bringen, so ist er gehalten, die Anstalt zu verlassen. Im entgegengesetzten günstigen Falle aber wird er in die Künstlerklasse versetzt, deren Vorsteher seine weitere künstlerische Ausbildung durch Correktur und praktisches Beispiel zu fördern hat. Der Aufenthalt in dieser Künstlerwerkstätte soll in der Regel die Dauer von 4 Jahren haben, worüber der Direktor des Instituts entscheidet.

Es bestehen nun diese Künstlerwerkstätten:

1) aus einer Schule für Historienmaler,
2) „ „ „ „ Landschaftsmaler,

beide incl. derjenigen Genre, welche ihre Basis entweder in der Historie oder der Landschaft finden,

3) aus einer Schule für Bildhauerei,
4) „ „ „ „ Kupferstecherei,
5) „ „ „ „ Architektur, insofern dieselbe mit dem Wesen der bildenden Künste zusammenhängt.

Am 20. November 1854 wurde die großherzogliche Kunstschule eröffnet und am 1. November 1855 beginnt ein neuer Cursus. Zum Vorstand der Vorbereitungsklasse ist der Historienmaler Professor des Coudres von Düsseldorf berufen, welcher den Unterricht in drei Abtheilungen, und zwar:

a) das Zeichnen nach gezeichneten Originalen,
b) Zeichnen nach Gypsabgüssen,
c) Oelmalen nach Originalen und nach dem Leben,

leiten wird. Zugleich wird Inspektor Vollweiler malerische Perspektive in zwei Abtheilungen vortragen. In der ersten wird die Theorie der Wissenschaft gelehrt, in der zweiten die praktische Anwendung.

Im Laufe des Winters wird auch das Studium nach der Natur im Modellsaal in den Abendstunden von 5—7 Uhr stattfinden und abwechselnd nacktes und bekleidetes Modell gestellt und Draperie nach dem Gliedermann vorgenommen werden.

Diese Vorbereitungsklasse hat der Direktor, der einen vorzüglichen Werth auf eine gründliche Technik legt, als das Nothwendigste zuerst eingerichtet und geleitet. Dabei hat er, als das ihm Zunächstliegende, von den beabsichtigten Künstlerwerkstätten vorerst die Schule der Landschafter gegründet. Nunmehr richtet sich seine Aufmerksamkeit auf die Errichtung auch der übrigen Werkstätten. Ein eigenes Gebäude zur Aufnahme der Kunstschule ist am 6. Juli dieses Jahres in der Stephanienstraße zu bauen begonnen worden. Nach vollendeter Herstellung der Malerschule wird sodann mit der Einrichtung der Schulen für Bildhauer, Kupferstecher und Architekten vorgegangen werden.

Den Sommer und die Bauzeit benutzt der Direktor Schirmer eben zu einer Reise nach den Kunststätten in Berlin, Dresden, Nürnberg und München, um von den bestehenden Lehreinrichtungen Einsicht zu nehmen.

Obwohl die sich rasch entwickelnde Anstalt sehr mit der gänzlichen Unzweckmäßigkeit des überwiesenen provisorischen Lokals zu

kämpfen hatte, so war es dennoch möglich, daß im Laufe des ersten Schuljahres (welches vom 20. Nov. 1854 bis zum 1. Juli 1855 dauerte) 8 größere Landschaften und 1 Genrebild aus der Schule in die großherzogliche Kunsthalle zur Ausstellung kommen konnten. Zugleich fand beim Schluß des Cursus eine Prüfung und Ausstellung der Studien der Zöglinge aus der Vorbereitungsklässe statt, welche in der Anwendung der perspektivischen Construktion auf der Tafel, so wie am Reißbrett bestand, und wobei Zeichnungen nach Originalen und Gyps vorgelegt wurden.

Bei ihrer Eröffnung zählte die großherz. Kunstschule 6 Künstler und 4 Elementarschüler, beim Schlusse dieses ersten Jahres bereits 12 Künstler und 8 Zöglinge der Vorbereitungsklasse. Es liegt also ein Wachsthum um das Doppelte vor. In der Regel soll der Cursus am 1. Oktober beginnen. Der eben erwähnte Neubau, obschon von 100 Händen gefördert, wird den diesmaligen Beginn des Unterrichts nicht vor dem 1. November gestatten. Es sei an dieser Stelle aus den über die Schule veröffentlichten Notizen noch bemerkt, daß portofreie Anfragen wegen Aufnahme in Begleitung von Probearbeiten an den Herrn Vollweiler, Inspektor der großherz. Kunstschule, gerichtet sein müssen.

Die liebenswürdige und biedere Persönlichkeit Schirmer's ist ganz dazu geeignet, ein auf gegenseitigem Vertrauen beruhendes Verhältniß zwischen Lehrer und Schüler hervorzubringen und durch herzlichen, sich über die Correktur der Schule hinaus erstreckenden Verkehr zu unterhalten. Die strenge Handhabung der als nothwendig erkannten Gesetze weiß er aufs Beste mit dem angeborenen Lehrtalent und Lehr-Enthusiasmus in Einklang zu bringen, und was ihn besonders auszeichnet, ist die hohe Gesinnung, welche er von dem Künstlerstande in sich lebendig erhält, und welche er am nothwendigsten für Den erachtet, welcher Künstler zu erziehen und zu unterrichten berufen ist. Er hat in der kurzen Zeit seines Verweilens in Carlsruhe eine große Thätigkeit entfaltet, indem er außer den Organisations-Entwürfen zugleich ihre praktische Ausführung ins Werk setzen und dabei den Unterricht und die Correktur in sehr umfangreichem Maße betreiben mußte. Außerdem war die Schule der Landschaftsmalerei zu gründen, und es fehlte auch nicht an denjenigen Ansprüchen, welche ein gebildeter Dilettantismus an die Erwerbung einer so schätzbaren Persönlichkeit für die Residen; zu machen sich berufen fühlen darf. Dennoch hat Schirmer die eigene Produktion nicht ganz aufgegeben; vielmehr hat er seine eigenthümliche Technik der Zeichnung mit Kohle, von der wir schon früher eine Beschreibung gaben, in hohem Grade weiter ausgebildet, und so geht er jetzt mit dem Gedanken und der bereits angegriffenen Ausführung eines großen landschaftlichen Cyklus um, zu welchem die Staffage aus der Bibel und zwar zunächst aus dem alten Testamente genommen wird. Das Hauptgewicht ruht natürlich bei diesen Darstellungen auf der Landschaft, welche schon durch die gewählte Tageszeit, Beleuchtung, überhaupt durch ihre Stimmung diejenigen Empfindungen ausspricht, welche die bescheidene, unter Umständen aus klassischen Vorbilden gewählte Staffage erwecken muß. So ist der Schöpfungsmorgen durch eine Morgenlandschaft wiedergegeben, in der die ersten Menschen wie unschuldige Kinder mit den Thieren spielen. Der Sündenfall geschieht in einer Landschaft voll Gluth und Mittagsschwüle. Eine Nachtlandschaft enthält die Vertreibung aus dem Paradiese. Aehnlich ist die Geschichte von der Hagar und dem Ismael mit einer Morgen-, Mittags- und Abendlandschaft, welche die Verstoßung, die Verschmachtung und die Rettung enthalten, in Verbindung gebracht. Vielleicht wird der Künstler eine Anzahl aus diesem Kreise später in Farben ausführen.

Den geeigneten Mann in geeigneter Wirksamkeit zu sehen ist überall, wo es vorkommt, eine große Freude und führt außerdem unausbleiblichen Segen mit sich. Wir zweifeln nicht, daß in einigen Jahren die Blüthe einer umfangreichen Kunstschule in Carlsruhe als ein unbestrittenes Faktum gelten wird, und freuen uns, daß Schirmer auch die Rüstigkeit und Energie besitzt, die unvermeidlichen Hindernisse und Schwierigkeiten, die sich derartigen Schöpfungen immer entgegenstellen, zu besiegen.

Julius Glinski.

Seitdem die lichtbildnerischen Instrumente für uns arbeiten, seitdem die immer wachsende technische Handfertigkeit mit ihnen in Bezug auf getreue Nachbildung den Vergleich nicht scheuen darf, kann man allerdings von wirklichen Facsimile's in der bildenden Kunst reden; neu ist aber gewiß die Erscheinung, daß es auch auf diesem Gebiete ein Genie geben sollte, ein imitatives Genie in des Wortes verwegenster Bedeutung. — Was will es sagen, wenn Jemand ein Portrait mit der Feder gezeichnet zu haben scheint und wenn man's durch die Lupe ansieht, so ist jeder Strich ein geschriebenes Vaterunser: das zeigt nur ein scharfes Auge und eine feine, sichere Hand; was heißt es, wenn Einer mit Haaren Lithographien stickt oder mit Wolle und Seide den ohnmächtigen Versuch macht, Gemälde nachzuahmen, und was für unglückliche Kunststücke sonst gemacht werden, und als Gänse in die Schwanenwelt der Kunstwerke einzudringen versuchen? Aber alte, mehrere Jahrhundert alte Stickereien in Seide, Goldbrokat, Perlen u. s. w. so nachzumalen — doch das ist ein falscher Ausdruck — so nachzuthun, und zwar mit dem Rest der Farbe, den die Zeit gelassen, mit der Spur jeder Kraft, die an seiner Herstellung und an seiner Zerstörung gearbeitet hat, mit der Lage der Fäden bei den verschiedenen Sticharten mit dem Schimmer und der Textur jedes Stoffes, kurz mit jedem, jedem charakteristischen Merkmal der äußern Erscheinung und dann vor allen Dingen mit der Gefangennehmung auch des Geistes, der im Original steckt, und das Alles ohne Seide, ohne Stoffe, bloß mit — Gott weiß womit — auf Papier, das ist das Geheimniß, das sind die Arbeiten von Julius Glinski.

Also Gewebe, Tapisserien, kurz die Arbeiten des Webestuhls und der stickenden Hand, das ist das Hauptfeld der nachahmenden Thätigkeit dieses Künstlers. Unsere Leser mögen nicht glauben, daß unsere Beschreibung von der Treue der Nachahmung, irgend übertrieben sei. Es handelt sich vor diesen Beispielen einer seltenen Ausdauer und eines eigenthümlichen Kunstvermögens nicht um das Entdecken höherer und immer höherer Grade einer getreuen, aber doch bemerkbaren Nachahmung, nein, es handelt sich fortwährend um die Frage: ist es Täuschung und eitel Betrug, oder ist ein Punkt zu entdecken, der dagegen zeugte? man findet aber diesen Punkt nicht, selbst nicht mit einer Lupe, selbst nicht bei der eingehendsten Untersuchung, selbst nicht wenn die schönen und kunstverständigen Augen der Damen diese Untersuchung vornehmen. Es ist und bleibt, als ob der Künstler jahrelang seinen Gegenstand mit den Augen hätte und nun vermöchte, ihn gewissermaaßen wieder von sich zu blicken.

Man sieht jetzt in seiner Wohnung (Dresdnerstr. 17.) die Darstellung einer Himmelskönigin (1 F. br. 1½ F. hoch) aus Gold, Silber, farbiger Seide und Perlen scheinbar zusammengesetzt, ganz unwiderleglich im Style des 15. Jahrhunderts, die Jedermann für eine alte Originalstickerei halten würde, wenn wir nicht der Versicherung des Künstlers Glauben schenken müßten, daß er sie selbst nach einem alten Holzschnitte komponirt, in die Weise der damaligen Stickerei übertragen und durch das von ihm erfundene Geheimniß in verhältnißmäßig kurzer Zeit hergestellt habe. Wir sehen hier nicht nur Zeichnung und Farbe des Bildes getreu wieder gegeben — letztere

wie sie auf wirklich allen Originalen vorkommt, — sondern man erkennt auch die einzelnen Fädenlagen, die feinen Fügungen der Seide, die dicken Gespinnste des Goldes in Kreue und Glorie, die unbehülflichen, zum Theil aufgelösten Stiche, mit denen die einzelnen Theile zusammengesetzt sind u. s. w. Seide und Gold haben ihren eigenen Glanz, der dem natürlichen vollkommen gleichkommt; die Farben tragen durchaus in verblichenen und verschwommenen Stellen die Spuren des Alters; die dicken Goldfäden haben sich verschoben und sind hie und da vom Golde entblößt, so daß man den weißen, darunter liegenden Faden erblickt. Mit einem Worte, man kann dieses seltsame Werk prüfen, wie man will und wird sich nur um so mehr in den Glauben bestärken, man habe eine wirkliche alte Stickerei vor sich. — „Dann ist es auch eine", wird man sagen. Wenn dieser Annahme nur nicht andere, sehr eklatante Proben widersprächen. Aber wie oft ist Glinski ein schön gemaltes Wappen gegeben worden, und nach einiger Zeit bringt er's, wie aus einer alten Tapete herausgerissen und an den Rändern auf ein Blatt Papier geklebt; man betastet es, indem man wenigstens in der Mitte, wo sich das Gewebe wirft, wirklichen Seidenstoff vermuthet — auch dies ist Täuschung, es ist die glatte Papierfläche. Nun müßte Glinski doch mit hundert Hexenmeistern im Bunde stehen, wenn er zu jedem Wappen ein altes Ahnenschloß mit halbverblichener Tapete oder Lehnstuhl wüßte, um es für den Nachkommen des Hauses plündern zu können.

Wohin nun aber mit diesem ganz eigenthümlichen Talent, wie es verwerthen? Das ist eine sich nothwendig aufdrängende Frage. Es will am Ende wenig bedeuten, wenn statt einer einfachen Malerei, die doch höher steht, in scheinbarer Stickerei Wappen u. dergl. ja selbst bildlich dargestellte Handlungen für reiche Liebhaber ausgeführt werden, obwohl es für diese eine ganz anmuthige Fiction sein kann, ein Stück Gewebe zu besitzen, welches genau zu der Zeit gemacht worden zu sein scheint, in der ihr Stammbaum wurzelt. Doch ginge dies noch immer über die Bedeutung einer Art von nobler Mode-Passion kaum hinaus. Die Vervielfältigung kunstgeschichtlicher Unica oder äußersten Seltenheiten, das wäre das Feld wo diese merkwürdige imitative Kraft mit Nutzen wirken könnte. Denn zugegeben, daß diese Nachahmungen nicht ganz wohlfeil sein können, immer werden sie noch wohlfeiler sein, als die Originale und — sie stehen diesen so ununterscheidbar gleich, wie die Ringe des weisen Nathan einander*).

Wendet man ein, daß Weberei und Stickerei doch nur ein beschränktes Gebiet der Antiquitäten sind, so ist zu sagen, daß der Künstler nicht bloß die Seide, Wolle, Damast, Sammt, Plüsch u. s. w., sondern auch die äußere Erscheinung von Metallarbeiten, Emaille u. s. w. eben so täuschend wiederzugeben weiß. In seinen überaus reichen Skizzenbüchern sieht Glasmalerei aus, wie eine auf's Papier gelegte alte Reliquie dieser Gattung; Holzskulptur hebt sich, mit überraschender Styltreue wiedergegeben, vom Blatte ab. Ein Blatt mit einer Initiale aus dem Gebetbuche Karls des Großen, ist wie das aus dem Original herausgerissene Pergament. Den Kommandostab des großen Kurfürsten, nach einer Abbildung aus dem Kupferstichkabinet in Farben ausgeführt, möchte man aufheben. Wo es dem Künstler bei seinen Studien auf Ausführung angekommen ist, da ist es, als ob plötzlich die langsam bröckelnde Hand der Zeit sich in seine Hand gefangen gegeben und ihm das Geheimniß ihrer Zerstörungskunst offenbart habe, damit er eine Schöpfungskunst daraus mache. Bisher konnte man einen gewissen Kreis von Alterthümern nur durch das Bild für die Vorstellung der Zukunft aufbewahren, Glinski besitzt das Geheimniß, sie gleichsam selber für die Anschauung der Fortdauer zu überliefern.

*) Blätter, wie etwa das oben beschriebene liefert Hr. G. zu 10—18 Frd'or.

Aber auch hier endet die praktische Verwendbarkeit des Mannes noch nicht. Seine reichen und gehaltvollen Skizzenbücher zeigen, mit welcher Lebhaftigkeit er in die Formen und in die Werke des Mittelalters eingedrungen ist. Er muß dadurch ein Auge bekommen haben für die Zeitbestimmung, für den Formbildungsproceß, dem sich so leicht nichts verbergen kann, zumal da er, wie schon angedeutet wurde, davon entfernt ist, an der Oberfläche kleben zu bleiben.

Glinski ist ein geborner Danziger und verdankt seinen ersten Unterricht in der Landschafts- und Architektur-Malerei dem sehr verdienten Professor C. Schultze, dem Herausgeber der Danziger Bauwerke. Bei beschränkten Mitteln, war er gezwungen, sich mit der Steinzeichnung zu beschäftigen. Nachdem er dabei ein kleines Reisegeld erübrigt hatte, ging er damit nach Petersburg, wo er von Karl Brüllow, dem Urheber des großen Bildes von dem letzten Tage Pompeji's lernte, durch dortige Gönner die Mittel erhielt, die Akademie zu besuchen, und sich seinen Unterhalt durch Steinzeichnen verdiente, die Ausübung dieser Technik selbst für den unkünstlerischen Bedarf des täglichen Geschäftslebens nicht verschmähend. Endlich ging er nach Berlin. Hier, durch den zeitigen Regierungs- und Baurath Stein mit Rath und That unterstützt, trat er in die Königl. Glasmalerei-Anstalt 1843 ein. Für diesen Kunstzweig entwickelte er bald eine besondere Tüchtigkeit und war unermüdlich, sich darin zu vervollkommnen. Und zwar beschränkt sich jene nicht bloß auf eine geschickte Handhabung des Technischen, sondern der Künstler erlangte auch durch das fleißige Studium der mittelalterlichen Kunst vorzüglich in dem ornamentalen Theil der Baukunst eine große Kenntniß, ein sehr ausgebildetes Gefühl für die Stylentwickelungen, so daß er bei den umfangreichen Restaurationen, welche in den Fenstern der Dome zu Aachen, Magdeburg, der Marienkirche zu Danzig, der zu Naumburg ꝛc. vorgenommen und zum Theil noch in Ausführung begriffen sind, nicht nur zur charakteristischen Herstellung ein Wesentliches beigetragen, sondern auch sein Talent für Entwurf und Composition im mittelalterlichen Charakter bewährt hat. So hat er neuerdings die Entwürfe für 2 Fenster gefertigt, welche die Marienkirche in Stralsund zu schmücken bestimmt sind. Dieselben haben 83 Fuß Höhe und 17 Fuß Breite; das eine enthält als Hauptdarstellung die Anbetung der Könige, nach einem Stiche von Zwoll, das andere den englischen Gruß nach van Eyck, aus der Münchener Pinakothek. Beide Entwürfe sind durchaus im Geiste der Vorbilder ausgeführt.

Aus dem Pariser Ausstellungspalast.

IV.

Wir fahren fort, die Ansichten des Herrn Peisse mitzutheilen*). „Die französische Schule, die einzige, deren Erzeugnisse etwas in der Welt herumkommen, hat ebenfalls auf die Geschmacksrichtung mehr als eines überrheinischen Künstlers einen merklichen Einfluß ausgeübt. Trotz der patriotischen Ansprüche, welche Deutschland auf Selbständigkeit in jeder Kunst und Wissenschaft macht, läßt es sich doch verleiten, unsere Bilder verstohlen anzusehen, wie es auch unsere Schauspiele und Vaudevilles übersetzt, ungeachtet einer gewissen dogmatischen Geringschätzung, mit welcher man auf unsere Malerei und

*) Wir erinnern daran, daß unser Hr. Correspondent den für unsere Leser gewiß interessantesten Weg der Berichterstattung eingeschlagen hat, uns von den deutschen Bildern, die ohnehin fast ausnahmelos schon im D. Kunstblatte besprochen und zum großen Theil in Deutschland allgemein bekannt sind, das Urtheil der Hauptstimmführer der französischen Presse (mit eingefügten eigenen Bemerkungen) mitzutheilen, während wir über die Ausländer dann sein bewährtes Urtheil hören werden. D. Red.

auf unsere Theater herabsieht. Die Folge davon ist, daß eine erkleckliche Anzahl von Bildern, die aus Berlin, aus Wien, aus München, aus Düsseldorf gekommen, sich in die französischen Säle einschleichen konnten, ohne erkannt zu werden. — Nicht als ob in ihrer Gesammtheit und auf den ersten Blick, welcher im Ganzen genommen besser als die Zergliederung, den rechten Eindruck des Unterscheidenden in den Dingen giebt, diese Gemälde nicht ihre Physiognomie hätten, gewissermaßen ihre Mundart sprächen. Am Ende muß man denn doch in Deutschland deutsch denken und sich ausdrücken. Diese Physiognomie ist aber, offen gestanden, von vorn herein nicht sehr bestechend. Die Malerei der Deutschen sieht im Allgemeinen düster, kalt, steif und schwerfällig aus; es fehlt die Anmuth, es fehlt das Lächeln. Die freie und ungezwungene Bewegung des Lebens scheint durch die mühsame Arbeit des Nachdenkens gefesselt; Gedanken sowohl als Ausführung verrathen eine gewisse Anstrengung, eine gewisse Unschlüssigkeit. Eine düstere und schwere Farbe von keiner Laune, von keinem Geistesblitz belebt, betrübt das Auge oder schläfert es ein, während eine gewisse Ungeschicklichkeit der Behandlung, die überall zum Vorschein kommt, die Mühe zu sichtlich an den Tag legt und dadurch ermüden wird. Die Deutschen verwundern sich über unsere Gewandtheit, thun aber als machten sie sich sehr wenig daraus und als sähen sie darin nur einen neuen Beweis unseres Mangels an Nachdenken und der Leichtfertigkeit deren sie uns im Allgemeinen zeihen. Und wie sie im Reiche der Ideen nur das so recht eigentlich verstehen was dunkel ist(?), so halten sie auch, in der Anwendung, nur das für tüchtig, was mühsam gemacht ist. Und doch ist die Leichtigkeit (Gewandtheit) gewöhnlich die Begleiterin, und selbst der Beweis der Fähigkeit; und in den schönen Künsten ist die Fähigkeit eben was man Talent nennt.... Hiemit soll übrigens nur eine allgemeine Wahrheit ausgesprochen werden, und da sich Ausnahmen von selbst verstehen, so kann sich dadurch Niemand insbesondere gekränkt fühlen. Non omnia possumus omnes. Wenn den Deutschen jene Gewandtheit des Geistes und der Hand abgeht, in Folge deren wir in Sachen der Kunst alle Ideen begreifen und ausdrücken, alle Gefühlsweisen uns zu eigen machen und wiedergeben; wenn es ihnen an jener Geschwindigkeit der Eindrücke, an jener Duldsamkeit gebricht, vermöge deren wir alles zulassen und alles gutheißen, was das Talent wagen mag, — so sind sie ihrerseits vor den Ausschweifungen gesichert, denen wir durch jene außerordentliche Freisinnigkeit unseres ästhetischen Sittengesetzes preisgegeben sind. Es giebt keinen Muthwillen, keine Leichtfertigkeit, keinen tollen Streich, keine Ausschweifung, die man hier, in der Kunst sich nicht erlaubte und nicht zuließe, sobald nur einige Körnchen Witz beigemischt sind. Vor dem Talente beugen sich alle Grundsätze. Nicht so in Deutschland. Dort muß das Talent sich den Grundsätzen unterwerfen; und wollte es sich beikommen lassen das künstlerische Sittengesetz zu verletzen, so würde dieß als eine schmachvolle Entweihung angesehen werden, nicht anders als wenn Kirchengefäße zu unheiligem Gebrauch sollten verwendet oder ein ähnlicher Frevel begangen werden. In der Aufstellung und Befolgung dieses hohen Sittlichkeitsgesetzes suchen die Deutschen hauptsächlich ihren Ruhm. Sie betrachten sich als allein im Besitze der reichen Idee der Kunst und zwar würden sie mit Hegel sagen: „uns ist von der Vorsehung die Aufgabe zugefallen, dieses heilige Feuer zu bewahren, wie die Mysterien von Eleusis den Eumolpiden, wie die Ueberlieferungen einer reinen Gottesverehrung den Bewohnern von Samothrake anvertraut wären.“ Wie es aber auch um diese Ansprüche stehen mag, es ist gut, daß es einen Ort giebt, wo die Kunst aus diesem hohen und ernsten Gesichtspunkt betrachtet wird, und wo die Künstler mehr oder weniger von diesen Ueberzeugungen durchdrungen sind, sollte auch ihren Werken, wie es hier der Fall ist — und leider! geht es ja jeder Moral so — die Annehmlichkeit und der Reiz fehlen. Dort kann man lernen, was man glauben soll; wie man es aber zu machen habe, das muß man anderswo hernehmen“. —

„Die Bilder religiösen oder historischen Inhaltes, welche als Belege für die hier ausgesprochenen Ansichten dienen können, befinden sich zumeist in dem preußischen Saale. Zuerst eine große biblische Composition von Kaselowsky, „Freisprechung der Susanna durch Daniel“, in Rom ausgeführt, in jenem conventionellen akademischen Geschmacke, über den sich heutzutage nichts mehr sagen läßt, weder lobend noch tadelnd, — es würde einen Niemand mehr anhören.“ (Ich kann sagen, daß ich über dieses Bild, welches im vorigen Jahre auch in München ausgestellt war, fast wörtlich dieselben Bemerkungen in mein Notizenbuch eingetragen habe). „Aus demselben Grunde gehen wir an „Jesus und der Samariterin“ von Hensel vorüber.“ (Hier urtheilt der Verf. offenbar zu strenge. Er hätte wenigstens die tadellose Reinheit der Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern, die Schönheit der Motive und den Adel in Bewegung und Haltung anführen können. Freilich stößt die kalte Färbung und die zerstreute Wirkung den Beschauer ab). Mit Lob wird dann, von Peisse sowohl als von Michels, ein kleines „Abendmahl“ von Karl Müller erwähnt, ebenso Ittenbach's „Jungfrau mit dem Kinde.“ In derselben „unschuldig kindlichen Weise — wie verdeutschte Peruginos und Fiesoles, ist auch eine kleine mystisch symbolische Composition von Prof. Peschel in Dresden ausgeführt.“ — „Von ganz entgegengesetztem Styl ist die „heil. Magdalena“ von Des Coudres. Die schöne reuevolle Büßerin sitzt unter einem Baum, die Hände über ein Crucifix gefaltet, ihre glänzend weißen Schultern und Arme nur von dem aufgelösten Flechten ihrer braunen Haare umflossen. Der Künstler hat offenbar beabsichtigt uns für den schönen Körper der Büßerin einzunehmen, dessen volle Umrisse unter den Kasteiungen bald schwinden werden; und es ist ihm gelungen, eine gewisse schmelzende Weichheit in den Linien und im Ton darüber zu verbreiten, welche, obschon etwas kalt, doch nicht ohne Reiz ist. Dieses Bild soll in Düsseldorf, wo es gemalt ist, großen Beifall gefunden haben. Auch hier macht es sich, wenigstens in dem Saale wo es hängt, durch malerische Eigenschaften bemerklich, die bei den umgebenden Bildern zu selten zum Vorschein kommen.“ — „Wenig oder nichts ist zu sagen über zwei Nachbildungen (pastiches) wenn man nicht lieber sagen will Copieen, die eine aus Wien von Herrn Prof. Kupelwieser, die andere aus Würtemberg, von dem Direktor der Kunstschule in Stuttgart, Herrn Bern. von Neher eingesandt. Das erste ist eine „Himmelfahrt“, davon drei Viertel mit vollem Rechte dem Titian anheimfallen, und das übrige Viertel halb Guido, halb Raphael angehört. Das letztere ist eine „Kreuzabnahme“, welche, die entsetzliche Härte des Tones abgerechnet, von a bis z dem Daniel von Volterra entnommen ist. Wir kennen wenige Beispiele von so offenbarem Abklatsche. Allerdings kann man sagen, daß diese Entlehnungen so klar zu Tage liegen, daß selbst der Verdacht des Plagiates fortfällt. Aber, um's Himmelswillen, meine Herren Professoren, cui bono?“ — Der Gegensatz führt den Verfasser auf ein Bild von Franz Steinle aus Wien, dem er gleichsam eine zu große Originalität und das Sonderbare der Auffassung zum Vorwurf macht. Es stellt Eva vor, ganz bekleidet unter einem Baume sitzend, mit einem stattlichen Spinnrocken. Sie streckt den Arm nach einem schönen Knaben aus, der in den Zweigen des Baumes sitzt, und ihr einen Apfel reicht. Im Hintergrunde bemerkt man Adam, eine Hacke in der Hand, die Erde umwühlend. Herr P. ergeht sich in Vermuthungen über den Sinn dieser Zusammenstellung. Uns fällt dabei der alte Vers ein:

Als Adam hackt und Eva spann,
Wo war denn da der Edelmann?

Das Bild ist übrigens unbedingt eines der besten der aus Deutschland eingesandten, anmuthig in der Bewegung, weich in Formen und

Behandlung, gesättigt im Ton, wahr und frisch in der Färbung und von breiter Wirkung. — Auch Hr. Delécluze urtheilt in ähnlicher Weise über dieses Bild, indem er „geneigt ist, die Composition der Bizarrerie anzuklagen, zu gleicher Zeit aber etwas Breites darin findet, welches anziehend wirkt."

(Schluß von IV. folgt.)

Kunstliteratur.

Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten. Von Adolf Stahr. Erster Theil. Braunschweig 1854. 8. XX. und 566 Seiten.

Von **W. Lübke.**

Der Verfasser des vorliegenden Buches, das wir lieber einer späten, aber eingehenden, als einer schnellen, aber oberflächlichen Beurtheilung unterwerfen wollten, hat durch frühere Arbeiten zur Verbreitung des Verständnisses der Werke bildender Kunst mannichfach fördernd beigetragen. Namentlich hat sein „Jahr in Italien" Anerkennung in weiten Kreisen gefunden und wenn auch nicht das gründlichere Studium, so doch den behaglichen Genuß der reichen Kunstschätze des Landes erleichtert. Dies ist ein wohl anzuerkennendes Verdienst, welches nicht dadurch geschmälert werden darf, daß man Tiefe und Originalität der Anschauung, Selbstständigkeit der Studien zugleich neben einer klaren, von warmer Begeisterung getragenen Darstellung verlangt. Letztere bietet der Verf. in vollauf genügender Weise; erstere muß man ihm erlassen, denn sie scheint außerhalb seiner Sphäre zu liegen und ist obendrein bei Werken dieser Art wohl zu entbehren.

Wir haben hierin schon angedeutet, mit welchen gewiß nicht unbescheidenen oder gar ungerechten Forderungen wir auch sein neues Buch zur Hand nehmen. Es hat einen ähnlichen Zweck im Auge, wie die früheren Arbeiten, nämlich, wie der Verf. S. VII. selbst angiebt: „der alten Kunst und ihren Hauptwerken, und zwar zunächst der bildenden Kunst, die Aufmerksamkeit und Neigung des größeren Publikums zu gewinnen." Ein schönes Ziel, und ein um so schöneres und höheres, je ferner den Menschen von heute die Welt der griechischen Kunst liegt, je schwieriger ihnen auf diesem Gebiet jedes Verständniß wird. Man kann aber unsres Erachtens das Studium der hellenischen Kunstwerke nicht zu hoch anschlagen für wahre Bildung und Sittigung. Aus jenen Sphären weht ein so reiner Hauch verklärender Schönheit uns an, daß das trübe Auge sich erhellt, das verworrene Gemüth sich läutert und beruhigt. In den Gebilden der griechischen Kunst ist mehr unmittelbar ethische Kraft, als in den Schöpfungen des gesammten christlichen Mittelalters. Nur freilich kommt es hier mehr als irgendwo auf das richtige Verständniß an, und daß dieses so leicht nicht errungen werde, beweist die Erfahrung. Ganz richtig hat der Verf. daher erkannt, daß man den Zusammenhang der griechischen Kunst „mit der Geschichte und Kultur, mit den politischen, religiösen und socialen Lebensverhältnissen ihrer Zeit" wohl berücksichtigen müsse. Allerdings mußte, um ein solches Ziel annähernd zu erreichen, mehr gegeben werden, als ein bloßes Reisetagebuch vermochte. Dennoch ging der Verf. des „Torso" nicht auf eine eigentlich zusammenhängende Schilderung des Entwicklungsganges der griechischen Plastik aus; er zog vielmehr aus Gründen, die in der Lückenhaftigkeit des Erhaltenen und schriftlich Ueberlieferten liegen, vor, „die bedeutendsten Werke griechischer Bildkunst zum Mittelpunkt einer Reihe von Darstellungen zu machen, aus denen sich eine Art von Entwicklungsgeschichte derselben erbauen solle." Auch Anselm Feuerbach, der geistvolle Forscher, hatte eine ähnliche Absicht gefaßt, und tief bleibt es zu beklagen, daß der zu frühe Tod uns um die Ausführung dieses Vorsatzes gebracht hat. Vielleicht liegt etwas Tröstliches darin, daß Herr Stahr gleichsam Erbe dieser glücklichen Idee geworden ist, und nachdem wir in der als Vorwort dienenden Zueignung seinerseits die Versicherung empfangen haben, daß er „manche Jahre fleißiger Studien und Beobachtungen" an diese Arbeit gewendet, dürfen wir wohl mit guter Erwartung weiter blättern.

Der vorliegende Band zerfällt in zwei Abtheilungen, deren erste die Hauptwerke der griechischen Plastik bis auf Skopas und Praxiteles in einzelnen Abhandlungen betrachtet, während die zweite in mehreren Aufsätzen allgemeinerer Haltung sich über die Stellung der Künstler im griechischen Leben, die Kunst und die Freiheit, das Portrait, über Färbung und Nacktheit der antiken Bildwerke verbreitet. Beginnen wir gleich mit der ersten Abhandlung über „Natur, Land und Volk der Griechen" (S. 3—14). Der Verf. giebt hier eine äußerst geschickte Compilation aus verschiedenen Werken, besonders aus Vischer's Aesthetik. Wenn er selbst S. 5. sagt, daß er dessen meisterhafter Darstellung „die Hauptzüge dieses Abschnittes entlehne", so ist dies so zu verstehen, daß er bald mit, bald ohne Anführungszeichen seinen Gewährsmann ausschreibt, wobei er mit ungemeiner Gewandtheit bald hier, bald da eine Periode herausnimmt, manchmal von entlegenen Stellen einen kleineren Satz einschiebt, dann wieder größere Theile in eigenthümlicher Umgestaltung der ursprünglichen Reihenfolge anfügt, so daß man, wenn man sich die nicht geringe Mühe nimmt, all diesen beweglichen Manipulationen zu folgen, das seltene Talent, womit hier die rein mechanische Arbeit des Ausschreibens zu einem an Ueberraschungen reichen Spiele gemacht ist, bewundern muß. Dabei treiben die Anführungszeichen nebenher auf eigne Hand allerlei Neckerei, indem sie zuweilen ganz fehlen, zuweilen nur zu Anfang oder zu Ende einer Periode stehen, so daß sie den Leser über die Originalität oder Ableitung des Vorgetragenen in täuschender Ungewißheit lassen. Hier eine Probe:

Stahr S. 5.	Vischer II. S. 233.
„Nur in einem solchen kleinen Lande konnte das griechische Leben mit seiner freien Vielgestaltigkeit entstehen; nur in so übersichtlichem und geschlossenem Raume konnte ein innerlich bewegtes und doch festgeschlossenes mannigfaltiges Staatsleben erwachsen, während in den breiten Küstenländern, in den weiten Stromthälern des Orients das unabsehliche Gewimmel der Menschenmassen allein durch den weitgreifenden Zwang des religiösen und des politischen Despotismus zusammengehalten werden mochte."	„Daß nur im kleinen Lande das griechische Leben entstehen konnte, ist schon oft bemerkt worden. In den weiten Stromthälern, den breiten Küstenländern des Orients wimmeln die Menschenmassen unabsehlich hin, und nur der weitgreifende Zwang des Priesters und Despoten kann sie zusammenhalten. Freie Menschen müssen sich sehen, sprechen, versammeln können, nur im übersichtlich geschlossenen Raume war dies innerlich bewegte, compakte Staatsleben möglich."

Auch das Folgende auf derselben Seite ist aus Vischer genommen; sehr spät kommt ein Anführungszeichen sammt Erwähnung dieser Quelle, doch vergeblich sucht man den Punkt, wo die Entlehnung aufhört und Eignes beginnt, obwohl die beiden nächsten Seiten 6 und 7 fast durchgängig Vischer's Eigenthum sind. Noch ein Beispiel von der angenehmen Freiheit, mit welcher der Verf. des „Torso" das Ausschreiben übt:

Stahr S. 7.	Vischer II. S. 95.
„Klar wie sein Himmel, schwungvoll und doch scharf umrissen und bestimmt wie seiner Erde Formen war auch die Pflanzenwelt, welche den Hellenen umgab. Ihr Typus hat jenen plastischen Charakter, der durch den Schwung seiner Formen das Gemüth befreit, während er das Sentimentale durch seine ruhige Würde,	„Man erkenne sogleich den Pflanzentypus des wärmeren Theils der gemäßigten Zone. Dürfen wir uns den schon genannten Vorgriff erlauben, so nennen wir ihn den plastischen. Es ist der compakte, silhouettenartige, in sich gesättigte Charakter der Pflanzenwelt unserer südlichen europäischen Länder, Italiens und Griechenlands vor-

Stahr S. 7.	Vischer II. S. 95.
seine ernstgemessene Haltung und durch seine scharfe Deutlichkeit nicht aufkommen läßt. Selbst der Oelbaum, so ähnlich unsrer nordischen Weide, ist nicht elegisch sentimental wie diese, denn die lederartige Stärke seiner Blätter verhindert die zitternde Beweglichkeit im Winde und das traurige Ueberhängen der äußeren Zweige .... Erst wenn man die reizende jungfräuliche Schlankheit des Lorbeerbaumes sieht, versteht man völlig den Mythus von der Daphne, wie man beim Anblick der hoch zur Krone aufsteigenden Doldenstengel die Form der griechischen Tempelsäule versteht (?), welche hellenischer Kunstgeist der Natur nachschuf." (Bei der letzten Bemerkung wäre wohl Bötticher's Tektonik als Quelle anzuführen gewesen.).	züglich, der durch den Schwung seiner Formen das Gemüth zur Freiheit entläßt, aber nur bis zu der Gränze, wo das Sentimentale beginnt; dies weist er durch seine ruhige Würde, seine gemessene Haltung, seinen ernsten Anstand, seine scharfe Deutlichkeit zurück...... Durch reizende Schlankheit seiner Bildung macht der Lorbeerbaum den Mythus von Daphne begreiflich; durch das grauliche Hellgrün seiner lanzetförmigen Blätter gleicht der Oelbaum viel unserer Weide, auch sind Stamm und Aeste knorrig wie bei dieser, allein das Lederartige der Blätter unterscheidet ihn zugleich streng von ihr, bedingt geringere Beweglichkeit im Winde, verhindert das Ueberhängen der äußeren Zweige und hält so von dem elegischen Charakter das Sentimentale ab, was die Weide hat."

Aehnliche Proben könnten wir noch manchen anderen Stellen entnehmen; doch wird das Mitgetheilte genügen, um unsre Leser darüber aufzuklären, was man darunter zu verstehen hat, daß „die Hauptzüge" dieses Abschnittes von Vischer entlehnt sind. In zwei kurzen Abschnitten werden auf $4\frac{1}{2}$ Seiten die Götter und der Staat der Griechen sodann abgethan. Hegel's Philosophie der Geschichte und der zweite Band von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste scheinen hier die Grundlagen der etwas dürftigen Darstellung zu sein. Auf S. 19 überrascht die Unbefangenheit, mit welcher das geistreiche Wort Hegel's, daß die griechische Geschichte mit dem Jüngling Achill beginnt und mit dem Jüngling Alexander schließt (S. 274 der Phil. d. Gesch.), ohne Andeutung der Entlehnung aufgenommen ist.

Haben wir gegen das bisher Vorgetragene der Sache nach Nichts einzuwenden gehabt, weil es eben mit geschickter Hand aus den Werken anerkannter Forscher zusammengetragen war, so wendet sich bei dem Abschnitt über den Zusammenhang der hellenischen Kunst mit dem Orient das Blatt in bedenklicher Weise. Der Verf. stellt sich hier durchaus auf die Seite Derer, welche die Wurzeln der griechischen Kunst in Aegypten und Asien gefunden zu haben glauben. Bei Gelegenheit der Begründung dieser Ansicht erhalten „die deutschen Stubengelehrten, die in ihr Museum gebannt, das Alles nur von Weitem durch das Fernglas der Lektüre schauen (S. 42), eine scharfe Strafpredigt. Wir zweifeln jedoch, ob man durch gehäufte Unrichtigkeiten die Befugniß zu einem solchen Richteramte genügend dokumentirt, und ob unter den mit vornehmem Achselzucken behandelten „Gelehrten alten Styls" sich Einer finden wird, der den bekannten dorischen Tempel zu Korinth jetzt noch „in die trojanische Zeit" hinaufreichen läßt (S. 46), oder das Erechtheion zur Copie „eines ägyptischen Vorbildes" macht (S. 47), oder gar in den bekanntlich aus später Römerzeit stammenden Typhonien der Aegypter „die Grundgestalt des säulenumgebenen griechischen Tempels vorgebildet" findet (S. 49). Was mag sich ferner der Verf. unter dem „ägyptischen Wellenkapitäl" denken (ebenda), dessen griechische Umgestaltung das dorische sein soll? Kann jemand, der irgend einmal die sogenannte protodorische Säule abgebildet gesehn hat, auf diese Bezeichnung kommen? Außerdem ist es bei Weitem nicht ausgemacht, daß die dorische Säule „aus der ägyptischen entstanden" (S. 47); eben so wenig, ja noch viel weniger kann man es als selbstverständlich zugeben, daß das Korinthische Kapitäl „als bestimmtere Aufnahme einer ägyptischen Form erscheint" (S. 49). Freilich wer die Erbauung des Tempels zu Aegina „in die Zeit vor Solon" zurückdatirt (S. 114), von dem darf man tiefere Einsicht in den Entwickelungsgang der griechischen Architektur billiger Weise nicht verlangen. Noch größeres Mißtrauen in die Befähigung für Auffassung künstlerischer Dinge erweckt es aber, wenn Werke, wie die äginetischen Statuen, die selinuntischen Reliefs, etruskische Vasenbilder, ägyptische und assyrische Skulpturen ohne Weiteres mit einander vermengt werden (S. 48). Die allgemeine Aehnlichkeit dieser Schöpfungen ist eine so vage, daß sie nur dem minder geübten Auge als wesentlich erscheinen kann; dagegen ist gerade des Unterscheidenden in allen diesen Arbeiten so viel, daß ein Auge, welches bis zum inneren Lebensnerv der Kunstwerke vorzudringen vermag, jenes oberflächliche Aehneln als geringfügig erkennt. Doch wozu hier ausführlicher über eine Ansicht polemisiren, die der Verf. selbst eine Weile später geradezu umstößt, wenn er S. 130 wörtlich sagt, daß Pausanias „wohl die altattischen, aber nie die äginetischen Werke mit den ägyptischen vergleichen konnte." Dies ist leider nicht der einzige derartige Widerspruch in dem Stahr'schen Buche, denn so glänzend seine Begabung für die Compilation ist, so bringt bei einer gewissen Flüchtigkeit diese Art des Arbeitens doch den ärgerlichen Umstand mit sich, daß man innerlich Widerstreitendes aus verschiedenen Anderen entlehnt. Was aber nun die Herleitung der griechischen Kunst aus der orientalischen anlangt, so scheint es uns, als ob man die allgemeinen Kulturformen gewöhnlich mit den Kunstformen verwechsle. Wer wird leugnen, daß zur homerischen Zeit große Uebereinstimmung in Tracht, Kostüm, Sitten und Einrichtungen bei den Kulturvölkern des Alterthums geherrscht habe, wie dies auf S. 49 und ff. nach Ludwig Roß geschildert wird? Allein das künstlerische Leben hat daran nur geringen Antheil, weil das Kunstschaffen Ausfluß des individuell nationalen Geistes ist und erst bei vorgeschrittener Entwicklung desselben die Psyche der Kunst ihre Schwingen entfaltet.

Treten wir nach diesen Vorbereitungen in die Geschichte der griechischen Kunst ein, so befremdet es, sie in die beiden Perioden „von Dädalos bis Phidias, und von Phidais bis Hadrian" eingetheilt zu sehen. Warum dann noch Perioden? warum nicht gleich von Dädalos bis Hadrian in einem Zuge? Allein der Verf. wird dazu genöthigt, weil er in dem ganzen folgenden Abschnitte, um mit seinen Worten zu reden, „den Spuren von Thiersch folgt." Diesem Forscher kam es aber bekanntlich darauf an, gegen die früher allgemeingültige Ansicht, daß die griechische Kunst nach kurzer Blüthe eine lange Verfallzeit erlebt habe, die hohe Bedeutung auch der späteren Epoche ins Licht zu setzen. Wenn nun bei Stahr auf S. 70 die Zeit von Phidias bis auf Hadrian als die Epoche „einer ununterbrochen fortdauernden und sich durch alle Stürme der Zeit erhaltenden Meisterschaft der bildenden Kunst" hingestellt, dann aber einige Seiten später (S. 78) zugestanden wird, daß die verschiedenen Zeitepochen „in Handlung, Styl und Ausdruck der Darstellungen" — also in allem Wesentlichen — sich unterscheiden, so ist nicht wohl einzusehen, warum auch hier wieder zuerst in ganzer Breite eine Ansicht vorgetragen wird, die gleich darauf durch das Folgende ihre Widerlegung erfährt. Den Laien vorzüglich, welchen das Buch doch gewidmet ist, dürfte mit einer klaren Eintheilung und Begründung der wirklich erkennbaren Perioden griechischer Kunst besser gedient gewesen sein. Der Verf. scheint von den Widersprüchen, in die er sich so häufig verwickelt, eine Ahnung gehabt zu haben, denn er giebt sich alle Mühe, überall zu motiviren, allein durch eine seltsame Ironie des Schicksals muß es ihm begegnen, daß er auch hierbei stets in neue Widersprüche geräth. So nimmt er S. 74 die Römer gegen den Vorwurf, daß sie nur „barbarische Kunsträuber" seien, in Schutz; auf S. 566, wo ihm dies nicht mehr paßt, sind dieselben Römer „in Bezug auf Schönheit immer Barbaren gewesen", und auf S. 456 werden sie sogar „im Innersten barbarisch" genannt!

Wir kommen nun zur Einzelbetrachtung der Denkmäler. Sie beginnt mit dem Löwenthor zu Mycen, nach der Schilderung in Hettner's griechischen Skizzen. Mit dem „genialen Kunstforscher Julius Braun“ muß die Bildung der Löwenschweife wieder für orientalischen Einfluß einstehen, wobei das „ex ungue“ sehr ernsthaft und wörtlich genommen wird. Dann folgt das Relief von Samothrake, dessen Beschreibung genau mit geringen stylistischen Umänderungen, ganz in der Weise der oben mitgetheilten Proben, aber ohne Quellenangabe, aus Feuerbach's Nachgelassenen Schriften II, 125 entlehnt ist. Selbstständig tritt dagegen Herr Stahr in der Notiz über die Statuen der heiligen Straße beim Apollotempel zu Milet auf. Er erzählt uns, daß dort sechzig bis siebzig sitzende Statuen „neuerdings“ bei dem alten Milet entdeckt seien; gleichwohl bezeichnet seine naive Geographie sie als „lycische Skulpturen“ und behauptet, daß sie zu London sich befinden. Verschiedene Journale und Zeitungen haben diese Unwissenheit bereits gerügt. Offenbar findet hier eine Verwechselung mit dem in Lycien entdeckten Harpyienmonument von Xanthos Statt, welches wohl besondere Erwähnung verdient hätte. Aber mit einer Achtlosigkeit, die nicht ganz mit den „langjährigen Studien“ des Verf. harmonirt, unterläßt er auch von so wichtigen alterthümlichen Denkmälern wie der Grabpfeiler des Aristion und die Apollostatuen von Tenea und Thera sind, Nachricht zu geben. Solche selbstgeschaffene Lücken geben dann freilich der hellenischen Kunst mehr als nothwendig und billig wäre, den Charakter eines Torso. Ausführlicher wird sodann, mit stillschweigender Benutzung Feuerbach's (Nachl. II, 128) von den selinuntischen Skulpturen gehandelt.

Ein größerer Abschnitt ist den äginetischen Bildwerken gewidmet (S. 97—134). Er beginnt mit einer verständigen Abhandlung über Tempelgiebel und deren Schmuck, geht dann zur Betrachtung der erhaltenen Gruppen über, erklärt sie recht gut nach Zusammenhang und Bedeutung und knüpft manches Allgemeinere, z. B. über die Bedeutung des Lächelns in der alterthümlichen Plastik an. Doch fehlt es auch hier nicht an namenlosen Entlehnungen; man vergleiche S. 117 mit Feuerbach Nachl. II, 133; und S. 134 mit dems. S. 153. Es schließt sich dann ein Hauptabschnitt über Phidias und die Parthenonskulpturen an. Dies ist eine der besten Parthieen des Buches, in lebhafter, anziehender Darstellung, meistens nach eigner sinniger Anschauung geschrieben. Man sieht die Zeit des Phidias wieder aufleben, man sieht unter Perikles Obhut das Höchste entstehen, was die Plastik jemals hervorgebracht. Nur das Eine können wir dem Verf. nicht verzeihen, daß er mit einer ins Vage gehenden Begeisterung, wie sie wohl einem noch unfertigen Jünglinge, nicht aber dem reifen Manne nachzusehen ist, den Charakter der damaligen Athener gegen alle geschichtliche Wahrheit zur idealen Lichtgestalt verflüchtigt. Da wird die von Plutarch berichtete Verfolgung und Gefangenschaft des Phidias als unwahrscheinlich bezeichnet, während bei der wirklichen Beschaffenheit des athenischen Volks ein solcher Vorfall nichts Unglaubliches hat; da wird die Geschichte von der Abnehmbarkeit des am Athenebilde verwendeten Goldes ungereimt genannt, während bekanntlich bei jedem Wechsel der betreffenden Beamten das Gold der Statue abgenommen und gewogen wurde; da wird vorgegeben, daß es den späteren entarteten Hellenen ein Genuß gewesen sei, sich von ihren „anekdotenkrämernden Literaten“ erzählen zu lassen, „daß ihre großen Vorfahren ihnen so gar unähnlich nicht gewesen, während ein andermal der Stolz der späteren Hellenen auf den Ruhm und die Größe der Vorfahren gelobt wird, und man übrigens nur den Aristophanes zu lesen braucht, um von der Wirklichkeit des griechischen Lebens der besten Zeit die richtige Anschauung zu bekommen. Selbst in diesem Abschnitt, der manches Eigne enthält, ist der Verf. seinem schon mehrfach bethätigten Verfahren, ohne Quellenangabe wörtlich zu entlehnen, treu geblieben; so hat zu S. 155 Feuerbach Nachl. III, 23, zu S. 156 derselbe III, 22, zu S. 159 ders. S. 21 hergeben müssen.

Man wird uns nach dem bisher Erörterten gern erlassen, den Spuren des Verf. Schritt für Schritt weiter zu folgen. Erwähnen wir kurz, daß längere Abschnitte über die Kolosse von Monte Cavallo, über die Skulpturen des Apollotempels zu Bassae, welche der Verf. bei gänzlich fehlenden Nachrichten mit zu großer Bestimmtheit dem Alkamenes zuschreibt, sodann über Polyklet und Myron handeln. Wohin wir aber greifen, überall begegnen wir jenen stillen Entlehnungen, zu denen namentlich Feuerbach vorzugsweise hat beisteuern müssen. Man wolle uns nicht mißverstehen; wir haben schon oben bemerkt, daß Arbeiten dieser Art nicht neue, selbstständige *Forschungen* zu bieten brauchen; auch halten wir es für eitles Beginnen, den von irgend einem Anderen in glücklicher Stunde gefundenen bezeichnendsten Ausdruck für ein Kunstwerk aus mißverständiger Originalitätssucht vermeiden zu wollen. Dagegen scheint es uns Forderung der Ehre zu sein, sich niemals mit Federn zu brüsten, die man in der Stille einem Anderen „entlehnt“ hat, zumal wenn es besonders charakteristische, neue Gedanken oder glänzend geistreiche Aperçü's sind. Dergleichen haben wir schon mehrfach in diesem Buche an's Licht ziehen müssen; aber je weiter man liest, desto zahlreicher werden die Fälle, und zuletzt wird der Verf. es lediglich sich selbst zuschreiben müssen, wenn man in allem, was im „Torso“ geistreich, treffend und schön klingt, mißtrauisch ein unfreiwilliges Darlehen aus anderen Schriftstellern vermuthet. Dies Mißtrauen haben wir leider in den meisten Fällen bestätigt gefunden: wer bürgt uns aber für die Originalität des Restes, zu dem uns vielleicht blos die Quellen nicht augenblicklich erinnerlich sind? Haben doch selbst die „verkümmerten Professoren des Alterthums“ (vgl. S. 409), gegen welche Hr. Stahr einen ganz absonderlichen Eifer entwickelt, bei der großen Blumenlese herhalten müssen, und werden zum Dank mit solchen keineswegs zierenden Beinamen abgefertigt! Sollen wir noch einige Beispiele von Entlehnungen geben, so sind wir in der Masse, die wir noch notirt haben, wahrlich in Verlegenheit. Wohin man blickt, springen sie in die Augen; so z. B. wenn Feuerbach in seiner geistvoll tiefsinnigen Weise die Niobe als die Mater dolorosa der antiken Kunst bezeichnet (Nachl, III, 137), so schreibt Stahr das auf S. 374 harmlos nach, als habe er selbst den Gedanken gehabt.

Doch wir wollen unsrer Leser Geduld nicht auf eine zu starke Probe stellen. Genug, daß nicht allein die von uns bezeichneten Abschnitte, sondern auch die ungemein ausgedehnten über Skopas und Praxiteles (S. 305—393) und über das Portrait (S. 475—534) von Entlehnungen mit und noch öfter ohne Anführungszeichen wimmeln, daß in allen diesen Theilen keine einzige neue, fruchtbringende Anschauung oder Idee zu finden ist, daß aber dasjenige, was der Verf. aus eignen Mitteln einstreut, häufig nicht sehr stichhaltig sich erweist. Nur einige Beispiele noch! Von Praxiteles sagt er S. 326: „*Die Schönheit, welche zur Liebe reizt*, war die Aufgabe, die Pr. sich und seiner Kunst stellte, und auf die ihn zugleich der nach schönem Sinnengenuß verlangende Geist seiner Zeit hinwies.“ Eine nicht sehr tiefe Betrachtungsweise, die nur die Venusschöpfungen des so vielseitigen Meisters ins Auge faßt. Sodann wird eine ins Moderne streifende, enthusiastisch-sentimentale Schilderung des Verhältnisses mit der Phryne gegeben, so daß es den Anschein gewinnt, als habe ohne diese Dame der Künstler seine Aphrodite nimmer zu schaffen vermocht. Feuerbach sagt in dieser Beziehung treffend: „Es würde schlimm um den halben Olymp der griechischen Kunst gestanden haben, wenn seine goldene Aera erst mit den Schäferstunden einer Phryne hätte beginnen sollen“ (Nachl. III, 119). Daß ferner die Venus von Milos eine Nachbildung der knidischen Aphrodite sei, wie Stahr S. 351 will, ist eben wegen

des großartigen Ausdrucks derselben nicht sehr wahrscheinlich, wie auch seine Erklärung des Motivs der Haltung unbefriedigt läßt. Einen höchst wunderlichen Eindruck von Zerstreutheit macht aber die unbefangene Art, mit welcher die Niobidengruppe ganz bestimmt als Werk des Praxiteles bezeichnet und weitläufig besprochen wird, obschon der ganze Abschnitt mit der Erklärung beginnt, daß man schon im Alterthum zweifelhaft darüber gewesen, ob Skopas oder Praxiteles die Gruppe geschaffen, und daß es „natürlich uns jetzt noch weniger einfallen könne, da Gewißheit geben zu wollen, wo schon vor Jahrtausenden Zweifel waltete." Dennoch, wie gesagt, fällt es schon auf der folgenden Seite unserm umsichtigen Verfasser ein, und er gebärdet sich dabei mit gewohnter pythischer Sicherheit.

Noch einige Worte über die zweite Abtheilung des Buches. Sie beginnt mit einem längeren Aufsatz über die Stellung der Künstler im hellenischen Leben, der Manches an eignen Studien enthält, aber ungleich größeren Werth haben würde, wenn nicht auch hier ein Bestreben, die geschichtliche Wirklichkeit im verklärenden Widerschein poetisch-idealer Träume zu sehen, störend einträte. Dann kommt ein Abschnitt über die Kunst und die Freiheit, dann der bereits erwähnte über das Portrait, darauf ein kurzer Aufsatz über Färbung plastischer Kunstwerke, wo der Verf. mit erheiternder Wichtigkeit die endgültige Entscheidung zu bringen sich den Anschein giebt, während er Nichts bringt, was nicht schon in Kugler's Polychromie zu finden wäre. Den Schluß macht ein verständig geschriebener Aufsatz über die Nacktheit der griechischen Plastik; aber auch hier noch an den Grenzmarken seines Gebiets kann der Verf. seine Gewohnheit, Entlehnungen im Geheimen zu machen (z. B. S. 563, d. h. Feuerbach Nachl. III, 121) nicht unterdrücken, und wir wollen ihm nur wünschen, daß die Strafe der schlauen Grundbesitzer, welche heimlich die Gränzsteine verrücken, ihn dafür nicht treffen möge.

Wir haben wohl kaum noch nöthig, unser Urtheil über das Stahr'sche Buch zusammenzufassen. Doch mag darauf hingedeutet werden, daß mit der faktischen Unselbstständigkeit der Kunstanschauungen der hohe Ton, den der Verf. überall, zunächst besonders in der Vorrede, anschlägt, in merkwürdigem Kontraste steht. Wenn er hier sich die Miene giebt, in richterlicher Hoheit nur aus eignem Kernholz seine apodiktischen Behauptungen zu schnitzen, so mag das freilich an einem Manne nicht befremden, der es für einen Zug der Verkommenheit ansieht (S. 429), wenn man „die Bescheidenheit als eine Haupteigenschaft vom Künstler rühmt." Er liefert hier nur eine neue Bestätigung des alten Satzes, daß gerade Die, welchen Bescheidenheit vielleicht am Wenigsten ungeziemend wäre, ihrer am besten entrathen zu können glauben.

Und doch ist dies weitaus der geringste Vorwurf, den wir dem Verf. des „Torso" zu machen haben. So wenig wir jenes Verfahren billigen können, so thut es nicht nothwendig dem Werthe des Buches Abbruch. Viel schwerer fällt in dieser Hinsicht die überall hervortretende Flüchtigkeit der Arbeit mit ihrem Gefolge von Unrichtigkeiten, Irrthümern, Widersprüchen aller Art ins Gewicht, die gleichwohl dem Publikum als unfehlbare kunstgeschichtliche Weisheit dargereicht werden. Und was für einem Publikum? Nicht einem Kreise von Gelehrten, die in der eignen Kenntniß die beste Schutzwehr gegen Irriges besitzen, sondern jener breiten Menge gebildeter Laien, die ohne spezielle Einsicht in dieses Gebiet sich der Gewissenhaftigkeit des Verfassers auf Diskretion ergeben. An dieser Gewissenhaftigkeit aber gebricht es ihm leider in fühlbarer Weise; daher ist er nicht blos im Einzelnen und Kleinen flüchtig und ungenau, sondern auch in der Gesammtauffassung unzuverlässig, mehr einem glänzenden Scheinbild, einer täuschenden Fata Morgana, als dem wahrhaften geschichtlichen Bilde sich hingebend. Jenen Respekt vor der Würde des geschichtlichen Lebens, auf welchem allein die Fähigkeit wissenschaftlicher Erkenntniß und Darstellung beruht, vermissen wir beim Verf. des „Torso" in bedauerlichem Grade, und deshalb mischt sich in seine begeistertsten Schilderungen überall wie ein ungreifbares, aber alldurchdringliches Fluidum ein unwahres Element ein. Man wird uns nicht für so beschränkt halten, daß wir damit die Wärme der Darstellung selbst abweisen wollen: aber man vergleiche die Begeisterung eines Winckelmann, Visconti, Welcker, Thiersch, Feuerbach u. A. mit der Stahr'schen, und man wird augenblicklich erkennen, was wir meinen. Nach alledem können wir nur beklagen, daß die glückliche Idee, welche dem „Torso" zu Grunde liegt, in dieser Weise ausgeführt worden ist.

Kunst und Leben der Vorzeit vom Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Skizzen, nach Original-Denkmälern für Künstler und Kunstfreunde zusammengestellt und herausgegeben von Dr. A. von Eye, Vorsteher am germ. Museum. Gez. u. rad. von Willibald Mancee. Hft. 1—4. — Nürnberg, Bauer u. Raspe. 1855. — Die Kostümfrage im weitesten Sinne ist heutzutage mehr und mehr ein Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit für die ausübenden Künstler geworden. — Als Horace Vernet Mitglied des Instituts wurde, bezeichnete er seinen Eintritt durch einen Vortrag über die Verwandtschaft zwischen der Tracht der alten Hebräer und der der heutigen Araber, welchen wir (Jahrg. 1852. S. 115) auch unsern Lesern mitgetheilt haben. Durch Forschungen an Ort und Stelle und durch gewissenhafte Benutzung der überlieferten Denkmäler suchte er das Prinzip äußerster Kostümtreue in seinen Darstellungen festzuhalten. Auch auf der Bühne lassen wir die frühere Naivetät nicht mehr gelten. Wie viel Schinkel für eine sachgemäße Ausstattung der Bühne gethan hat, ist neulich von Kugler in seiner Festrede berührt worden. Der Schritt von der früheren Verleugnung aller historischen Kleidertracht auf dem Theater zur Anerkennung derselben wurde noch nicht von ausreichendem Wissen unterstützt, und so hat die gegenwärtige Erwerbung und Ausbreitung der Kostümkenntniß vielfach mit der oft sehr extravaganten Phantasie der Theaterschneider und Kostümiers zu kämpfen. Genau so freies Spiel, als diese sich erlaubten, gerade so machten es die Maler vor nicht allzulanger Zeit, wenn es sich um die Herstellung eines vergegenwärtigen Kostüms handelte. Das Fremdartige war ihnen das Charakteristische. Sie hatten gewiß das allermindeste Bedenken, die Richtigkeit eines Kostüms einem Gewandmotiv aufzuopfern. Wir sagen nicht, daß in der Anwendung des treuen Kostüms nicht wieder zu weit gegriffen und bis in's Unkünstlerische vorgegangen werden kann. Vielleicht hat es Horace Vernet schon gethan. Gewiß that es die englische Bühne der Gegenwart, als sie ihre der dramatischen Kunst gewidmeten Räume mit einem kulturhistorischen Museum verwechselte, als sie das ausdrücklich für die Aufführung nicht bestimmte Trauerspiel Lord Byron's „Sardanapal" der Darstellung preisgab, nur um dem Publikum in Dekoration und Kostüm die Entdeckungen Layard's aus Ninive vor Augen zu führen.

Es darf aber der mögliche Mißbrauch die Lehre vom richtigen Gebrauch nicht hindern, und so hat es die künstlerische Welt als einen zweckmäßigen Fortschritt anzuerkennen, daß an der Berliner Akademie ein Lehrstuhl für das Kostüm errichtet wurde. Bisher lehrte man nur, wie das Kostüm, die Draperie künstlerisch zweckmäßig angeordnet werde; nunmehr will man auch wissen, wie das richtige Kostüm zu diesem Zwecke sich zur Disposition stellt. Hermann Weiß, der den erwähnten Lehrstuhl bekleidet, ist außerdem, wie wir schon neulich berichteten, damit beschäftigt, das vielfach vorliegende Material zu einer historisch geordneten Kostümlehre zu verarbeiten. — Es fragt sich nun, welche Stelle das vorliegende Werk auf dem in Rede stehenden Gebiete einnimmt, welchem speziellen Bedürfniß es entgegenkommt. Es will „ein anschauliches Bild der verschiedenen Zeiten (vom Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts) und ihres Lebens in öffentlicher und häuslicher, kirchlicher, staatlicher und kriegerischer Beziehung geben: nicht allein dem Geschichtsmaler, auch dem Genremaler und selbst dem Landschafter soll erwünschter Stoff geboten, nicht allein dem Künstler, sondern

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 31. Donnerstag, den 2. August. 1855.

auch dem Kunstfreunde soll genug gethan werden." — Somit käme zu den mancherlei Kostümwerken, die wir schon besitzen, ein neues, welches allerdings Manches bringen kann, was jene nicht haben, dem aber dafür Anderes wieder fehlen möchte, das aber jedenfalls mit den andern für den systematischen Ordner des ganzen Materials schätzbaren Beitrag lieferte. Dieses ist aber nicht die eigentliche Bedeutung des Werkes und damit wäre sein Charakter nicht ausgesprochen. Sein eigenthümlicher Werth liegt darin, daß es eine Vermittelung ist, eine Einführung des Stoffes in das breitere Leben, eine Vorbereitung des Publikums auf die künftige, sowohl sachgemäße als streng wissenschaftliche Behandlung des Stoffes, eine Einführung in ein Nebenkapitel der Kunst- und Kulturgeschichte, dessen Bedeutung und Wichtigkeit man nicht länger verkennen und außer Acht lassen will. Einen reichen Stoff für ein derartiges Unternehmen muß natürlich das germanische Museum in Nürnberg darbieten. Es ist nichts natürlicher, als daß der Vorsteher der Kunst- und Alterthumssammlung desselben, dessen geschmackvolle und sinnige Behandlungsweise der Dinge unsere Leser in manchen Aufsätzen kennen gelernt haben, daß — sagen wir — dieser den lebendigen Wunsch fühlt, jene Sammlungen zum Gemeingut aller Gebildeten zu machen und dem allgemeinen Verständniß möglichst nahe zu bringen. Er versucht deßhalb, und zwar mit Glück, eine Auswahl solcher Gegenstände zu treffen, welche durch ihr allgemein menschliches Interesse oder durch ihre Fähigkeit, charakteristische Lebensmomente der Vorzeit aufzudecken, besonders geeignet sind, zum Verständniß derselben zu führen. Diese höhere Aufgabe, die sich der Herausgeber stellt, löst er gerade am befriedigendsten. Sei es, daß er uns einen alten Grabstein zeigt, sei es, daß er Burgmaier'sche Bärenjäger oder Dürer'sche Kriegsknechte vorführt, sei es, daß er eine Reihenfolge von Helmen durchgeht, das Portrait einer historischen Berühmtheit oder die Trachten verschiedener Zeiten und Stände bringt, sei es endlich, daß er uns in oder vor die Wohnhäuser führt — immer nimmt er Rücksicht darauf, den Leser in fremd gewordene Gefühls- und Anschauungsweisen zurückzuversetzen und den Zusammenhang zu vermitteln. Was dem Werke, das bald vor- bald rückwärts greift, an systematischer Ordnung abzugehen scheint, kann der Besitzer nach der Vollendung leicht hineinbringen, da die Abbildungen und Textblätter frei und einzeln erscheinen. Ein Register soll nachfolgen. Der Radirer zeigt im ersten Hefte hier und da eine noch befangene Hand, die aber in späteren Lieferungen an Geschicklichkeit zunimmt. Eine besondere Empfehlung ist noch der billige Preis. — Wir werden Gelegenheit nehmen, den weiteren Fortgang des Werkes zu verfolgen.

Die Anwendung des Holzschnittes zur bildlichen Darstellung von Pflanzen nach Entstehung, Blüthe, Verfall und Restauration von L. C. Treviranus. Leipzig. Rud. Weigel. 1855. 8. (VI. u. 72 S.).

Ein interessanter Beitrag zur Geschichte der Vervielfältigungskunst durch den Holzschnitt. Mit gründlicher bibliographischer Kenntniß und künstlerischem Takt beherrscht der Verfasser den Stoff. Nach den verschiedensten Richtungen weiß er demselben ein mannigfaches Interesse abzugewinnen, so daß dieses Büchlein — was zu den selteneren literarischen Erscheinungen gehört — bei weitem mehr bietet, als sein Titel besagt.

Der Inhalt gliedert sich in übersichtlicher Weise in 19 Paragraphen. Jeder einzelne, obgleich im innerlichen Verbande zum Ganzen, bildet dennoch zugleich eine kleine Monographie für sich. Zunächst (§. 1.) betrachtet der Verfasser den „Holzschnitt als Hülfsmittel der Kräuterwissenschaft" überhaupt. Hierbei werden vorzugsweise die Mängel und Vortheile dieser Art der Vervielfältigung für den betreffenden Zweck gegen einander und im Verhältniß zu den Vorzügen u. s. w. anderer Vervielfältigungsarten abgewogen. Nach einer gründlichen Erörterung der nothwendigen Erfordernisse bei der Wahl der abzubildenden Gegenstände wird dem Holzschnitt als Vervielfältigungsmittel der Preis zuerkannt, da jenen Bedingnissen eben nur durch ihn vollkommen Genüge geleistet werden kann. — Der §. 2. beschäftigt sich mit den Inkunabeln der auf dem Gebiete der Kräuterkunde erschienenen, durch Holzschnitte illustriten Werke. Aus ihm erfahren wir, daß die ältesten Abbildungen stets kolorirt wurden und daß sich diese Art der Darstellung bei einzelnen Verlegern noch bis über das erste Drittheil des 17. Jahrhunderts erhielt. Als hauptsächlichste Träger und Beförderer dieses vom Holzschneider getrennten Kunstzweiges der Koloristen werden für die spätere Zeit namentlich die überaus thätigen Buchdrucker Plantin, Feierabend u. A. hervorgehoben. Den großen Kräuterforschern des 16. Jahrhunderts wird es dagegen als ein besonderer Vorzug angerechnet, daß sie ihre Werke unkolorirt, und somit die Abbildungen im reinen, charakteristischen Kontur der Wissenschaft überlieferten.

Die ersten gedruckten Bücher, in denen sich Pflanzenabbildungen befinden, sind „das Buch der Natur, Augsburg 1482" und der „Herbarius", aus welchem wiederum der „Hortus sanitatis (1485)" hervorging. Die in diesen Werken enthaltenen Holzschnitte sind indeß überaus roh in dem bekannten, eckigen Schnitte ausgeführt und für wissenschaftliche Zwecke durchaus unbrauchbar. — Von §. 3. bis §. 12. werden in chronologischer Folge die verschiedenen Ausgaben von illustrirten Kräuterbüchern ihrem künstlerischen und wissenschaftlichen Werthe nach kritisch beleuchtet. Der Verfasser verfährt hierbei vollständig systematisch. Zunächst unterwirft er die zweifelhaften Autoren einer gründlichen Untersuchung und geht sodann zu den bekannteren und bekannten über, überall das Bedeutende vom Unwesentlichen trennend. Aus einer summarischen Betrachtung ergiebt sich, daß in der Darstellung von Pflanzen durch den Holzschnitt bis zum Ausgange des 15. Jahrhunderts kein erheblicher Fortschritt statt fand und sich dieser erst seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts unter Einfluß bedeutender Künstler der Zeit wahrnehmen läßt. Mit Otto Brunfels und Egenolph (§. 3.), welche zuerst eine weitere Ausbildung des Pflanzen-Holzschnitts erstrebten, und den Verdiensten Leonh. Fuchs und Hieronymus Bock (§. 4.) um diesen Zweig der Wissenschaft, beginnt gewissermaßen eine Entwickelungsperiode (seit 1530) für diese Art der Vervielfältigung. Sie ist indeß nur der Vorläufer einer wirklich neuen Epoche (Mitte des 16. Jahrh.), als deren wesentlicher Träger Conrad Gesner (§. 5.) in die Reihe tritt. — Bei den interessanten Untersuchungen des Verfassers, die er namentlich auch hier über den Werth der verschiedenen Ausgaben der Werke Gesners anstellt, werden zugleich die vervielfältigenden Künstler, die daran Theil hatten, mit berücksichtigt. Diese rein artistische Rücksicht zieht sich aber von hier an durch das ganze Werk, so daß es auch nach dieser Richtung hin mannigfach belehrende Beiträge zur Geschichte der Holzschneidekünstler bringt. Zugleich ist der Verfasser bemüht überall die in den betreffenden Werken zerstreuten Portraits ihrer Autoren, von biographischen Notizen über dieselben begleitet, einzuführen und so auch die Gelehrtengeschichte zu vervollständigen. Dabei, wie überhaupt bei der Darlegung wissenschaftlicher Thatsachen werden dann auch manche neuere Schriftsteller, welche über Botanik und Kräuterwissenschaft schrieben (so namentlich Sprengel) vielfach berichtigt. — Nach Gesner, doch nicht die Treue desselben erreichend, wird Matthiolus von Siena (§. 6.) und seine Thätigkeit einer Untersuchung gewürdigt und hierauf der Gelehrte Dodonäus (§. 7.), als bedeutender durch seine Holzschnittabbildungen wie jener, und die Verdienste der Gelehrten Math. de Lobel (§. 8.), Clusius und der Verfasser des Lyoner Pflanzenwerkes (§. 9.) vorgenommen. Ein besonderer Paragraph (§. 10.) ist den illustrirten Werken der orientalischen Reisenden des 16. Jahrhunderts, Rauwolf, Tabernämontanus, Prosper Alpinus u. A. gewidmet, da auch sie durch ihre Werke zur Bereicherung der Kräuterwissenschaft mannigfache Anregung gaben. Als derjenige, welcher die besten Pflanzenabbildungen herausgab, wird dann endlich Joachim Camerarius der Jüngere (§. 11.) um 1581 rühmend beurtheilt und zugleich die zum Theil böswilligen Verunglimpfungen, die derselbe durch spätere Autoren zu erleiden hatte, gründlich zurückgewiesen.

Ein Blick auf die illustrirten Kräuterbücher einiger italienischen Gelehrten führt den Verfasser zur Beurtheilung der Verfallzeit des Pflanzenholzschnitts. (§. 12.). Die Ursachen dafür sind trefflich entwickelt und die Werke von Joh. und Caspar Bauhins (§. 13.), als dieser Epoche angehörig, ihrem Werthe nach gewürdigt. Mit dem fortwährenden Sinken der Holzschneidekunst über-

haupt beginnt nun auch im Laufe des 17. Jahrhunderts (§. 14.) eine schleunige Abnahme in Bezug auf die Güte der Pflanzenabbildungen. Die Bemühungen einzelner Gelehrten wie Geo. Marcgraf u. A. vermochten nicht mehr dem entgegenzuwirken. Es fehlte eben bei den Gelehrten theils an wahrem Verständniß, theils auch an Eifer für die Sache, vor allem aber an geschickten Formschneidern. Wie tief der Werth der Holzschnitt-Abbildungen von Pflanzen am Ende der Epoche gesunken war, beweist das werthlose Holzschnittwerk des Claus Rudbeck (§. 16.), welches gleichsam den Schlußstein der Verfallsperiode charakterisirt. — Nach einer interessanten, eingehenden Betrachtung des Pflanzenholzschnittes während des 18. Jahrhunderts (§. 17.) und dessen Restaurationsepoche durch Thomas Bewick u. A. (§. 18.) schließt der Verfasser seine Untersuchungen mit einem kritischen Blick auf die jetzige Anwendung der Xylographie für einzelne botanische Zwecke ab, indem er wohl begründete Wünsche für deren Zukunft ausspricht (§. 19.) Das hierauf bezügliche Endresultat seiner Betrachtung führt ihn schließlich zu der Bemerkung, daß „der neue Holzschnitt, obgleich im Mechanismus sehr perfectionirt“, dennoch nicht die Treue, der sich die Meister des 16. Jahrhunderts befleißigten, erreicht hat. Was aber hier, nur die Pflanzenabbildungen betreffend, gesagt ist, möchten wir auf das ganze Gebiet dieses Kunstzweiges ausdehnen. Das gegenwärtige Bestreben der Holzschneider, (freilich durch die Zeichner dazu gedrängt) durch den Holzschnitt es dem Kupferstich oder der Radirung gleich zu thun, steht sachlich ihrem Material entgegen. Dem Holzschnitt gehört der strenge, allein auf das charakteristische gerichtete Kontur mit einfacher, schraffirter Schattenangabe. Ein Ueberschreiten dieser Grenzen durch Hervorbringung malerischen Effektes muß nothwendig jenes Haupterforderniß der Zeichnung beeinträchtigen. An einem schönen Originalholzschnitt einer Zeichnung von Dürer, ganz abgesehen von seinem rein künstlerischen Werthe der Composition u. s. w. werden alle, wenn auch noch so geschickt gearbeiteten xylographischen Griffonnagen, in Bezug auf technische Sicherheit und Formenverständniß zur glänzend schmeichelnden (oft überaus leeren) Augenweide. **H. Weiß.**

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Kolumbus verweigert die Abnahme seiner Ketten. Gem. von Rosenfelder Lith. von Rahrbach. Qu. Fol. 3 Thlr. — Breslau, F. Karsch.

Der Dom zu Fulda. Photogr. von Ph. Finck-Theissinger. Gr. 4. 1 Thlr. — Fulda, Henkel'sche Buchh.

Nachtlandschaft von Morgenstern. Lith. von E. Weixelgärtner. Qu. Fol. Chin. Pap. u. Tondr. 1⅓ Thlr. — Wien, L. T. Neumann.

Ein Jahrmarkt in Ober-Steyer. Gem. von J. Raffalt. Lith. von E. Weixelgärtner. Qu. Fol. Tondr. 1⅓ Thlr. — Ebend.

Der schützende Baum. Gem. von E. Gonermann. Lith. von Weixelgärtner. Gr. Qu. Fol. Tondr. 2⅔ Thlr. — Ebend.

Habsburgs jüngste Blüthe. Erf. u. gez. von Karl Joseph Geiger. Lith. von Ed. Kaiser. Gr. Qu. Fol. Tondr. 2 Thlr. — Ebend.

Das Kölner Dombild. Gest. von Franz Paul Massau. Qu. Imp. Fol. W. Pap. 20 Thlr., chin. Pap. 25 Thlr. Mit offener Schr. w. Pap. 30 Thlr., mit offener Schr. chin. Pap. 35 Thlr. Vor d. Schr. w. Pap. 40 Thlr., chin. Pap. 50 Thlr. Epreuve d'artiste 100 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

II. Größere Werke.

Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten, herausgegeben von Alexander van Minutoli. — Liegnitz, Verlag des Verfassers. 1854 und 55. —

Das mit bewunderungswürdigem technischen Geschick durchgeführte Werk des Verfassers liegt nunmehr vollendet in 25 Lieferungen vor und bietet eine überaus mannigfaltige und reiche Auswahl der verschiedensten Geräthe und Kunstsachen aus dem 14—19. Jahrhundert. Jede Lieferung enthält 6 Blätter und es sind auf diesen 150 Blättern etwa 1000 Gegenstände der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes aus der Vorbilder-Sammlung dargestellt. So sieht man eine Tafel mit 75 Abdrücken von Werken antiker Steinschneidekunst, ferner griechische Relief-Arbeit, Vasen; antike, mittelalterliche, Renaissance-Bau-Ornamente von Marmor und gebranntem Thon; Ornamente aus der Certosa bei Pavia, dem Ospedale grande zu Mailand, vom Schlosse Heidelberg und aus Nürnberg; Holzschnitzwerke, Möbel, Schmuckkästchen mit ausgelegter Arbeit, Sessel, Schachbretter u. s. w. Vasen von gebranntem Thon aus der Werkstatt der della Robbia; deutsche und italienische Majoliken; deutsche, italienische, niederländische und englische Fayence, Wedgewood; meißner Sachen; Gläser aus venetianischen, deutschen und böhmischen Hütten, geblasen, gepreßt, geschnitten, geschliffen; venetianische Glasarbeit, mit und ohne Schliff, gravirt; Opal und Milchglas; marmorirte und agatirte Glasgefäße venetianischer Arbeit; überhaupt eine reiche Auswahl von Gefäßen aus allen Zeiten; dann Waffen in einer Sammlung aus dem 15. und 16. Jahrhundert, auch Jagdgeräthe und sonstige Büchsenmacherarbeit, so wie türkische und persische Waffen; ferner die zarteren Gaben des Orients: persische Stoffe in Gold und Seide, Spitzen; auch was das Vaterland an dergleichen hervorgebracht hat, namentlich auch Kirchenstoffe, Altardecken, Taufzeuge mit Stickereien; Leder-Tapeten, Arbeiten aus gepreßter Papiermasse; sodann Drechslerarbeiten aus Holz und Elfenbein; musivische Arbeit aus Florenz; endlich Miniaturen und Siegel u. s. w. u. s. w.

Der begleitende Text spricht sich in einer Einleitung zunächst über die auch in den früheren Institutionen der Akademie auf eine so schöne Weise anerkannte Wichtigkeit einer geförderten künstlerischen Einwirkung auf die Gewerbe aus. Folge gegeben wurde dieser Ueberzeugung von Seiten der Staatsverwaltung durch das umfangreiche Prachtwerk, welches unter dem Titel „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“ den Abdruck von Schinkels schönem Geiste nach dieser Richtung hin enthielt und wesentlichen Nutzen gestiftet hat. Göthe's interessante und ausführliche Beurtheilungen dieses Unternehmens werden mitgetheilt. Die Darstellung des historischen Verlaufs der künstlerisch-gewerblichen Bestrebungen führt dann auf die Gründung des Instituts der Vorbilder-Sammlung zu Liegnitz, von welchem eine ausführliche Beschreibung aus der Feder des Dr. Sammter, desselben, der auch unsere Leser in einem längeren Aufsatze (Jahrg. II. S. 57 u. fg.) mit dem Institut bekannt gemacht hat. Ein beigegebener Grundplan der Lokalitäten erleichtert die Orientirung.

Die nächste Frage, nach der Gründung und Einrichtung des Instituts, war, wie die darin liegende Absicht der Gemeinnützigkeit verwirklicht werden möchte. Gerade dem Industriellen sind Zeit und Geld zu wichtige Dinge, als daß sie von entfernten Orten zur Sammlung kommen konnten: es mußte möglich gemacht werden, daß die Sammlung zu ihnen käme. Die Versendung der Originale erwies sich bei der Steigerung des Verkehrs bald als unthunlich. Zeichnungen, zum Theil colorirte, wurden gefertigt und reichten bald ebenfalls nicht mehr aus. Daguerres Erfindung veranlaßte eine Sammlung von mehreren 1000 Platten, die von Ort zu Ort, von Verein zu Verein wanderten. Unaufhörlich war der Verfasser bedacht auch diese beschränkte Nutzbarmachung zu vervollkommnen. Die Photographie trat in den Kreis der Vervielfältigungsmittel und nach verschiedenen Plänen mit ihrer Hülfe zu einem litho- oder hallographischen Werke zu gelangen, beschloß Herr von Minutoli sie selbst zum Dienste heranzuziehen, selber Photograph zu werden und das Werk, wenn auch in etwas kostbarer, doch höchst gediegener Gestalt zu Stande zu bringen. Die Geschicklichkeit, womit er sich bald dem Besten, was in der Photographie überhaupt geleistet wird, zur Seite stellte, ist eben so sehr zu bewundern, als die Gewissenhaftigkeit, womit er nur völlig tadellose Abdrücke den für das Publikum bestimmten Heften einreiht, anzuerkennen ist. Als Beilage empfängt man noch einen sehr interessanten Bericht des Glasmalers Finsch in Warmbrunn, über die Glassammlung des Instituts.

Zeitung.

Berlin. Der Maler Strähhuber hat für die bei A. Duncker erscheinende Herausgabe der Kaulbach'schen Wandgemälde im neuen Museum so eben eine Zeichnung der „Hunnenschlacht“ für den Stich vollendet, welche das Ausgezeichnetste ist, was in dieser Art gedacht werden kann. Mit der größten Treue und Hingebung hat er sich in sein Vorbild hineingelebt, so daß man — auch der bräunliche Ton unterstützt die Täuschung — den berühmten Carton in der Galerie Raczynski in einer geistigen Photographie vor sich zu haben glaubt. Ausdruck der Köpfe, Bewegung, Haltung, Alles ist echt kaulbachisch; es muß ein seltenes Blatt genannt werden. Der fleißige Künstler hat sich fast ein Jahr lang mit dieser Wiedergabe eines im höchsten Grade verstandenen Originals beschäftigt. Louis Jacoby ist am 27. Juli damit nach Paris gereist, allwo er es stechen wird.

Köln. Das Domblatt bringt eine Ansprache des Vorstandes vom Central-Dombau-Verein an die Mitbürger in Köln und Deutz, worin geklagt wird, daß die Beitragssumme der Vereinsmitglieder nunmehr fast bis auf die Hälfte der Einnahme herabgesunken ist, welche vor 14 Jahren zusammenkam, als unter dem Schutz Sr. Maj. des Königs der Gedanke der Vollendung des Wunderbaues von Neuem gefaßt wurde. Man hofft bei der bald stattfindenden Einsammlung der Jahresbeiträge auf günstigere Erfolge.

Paris. Horaz Vernet hat sich auf Hyères angekauft und läßt dort eine Villa bauen.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 32. **Donnerstag, den 9. August.** **1855.**

Ueber die correspondirenden Elemente der plastischen und tonischen Künste.

Von **Dr. Adolf Zeising.**

In Nr. 28. des „Deutschen Kunstblattes" (13. Juli 1854) befindet sich ein ebenso interessanter als lehrreicher Aufsatz: „Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste. Psychologische Andeutungen von Dr. M. Lazarus," der u. A. auch eine der wichtigsten und zugleich dunkelsten ästhetischen Fragen berührt, nämlich die Frage über das ursprüngliche Verhältniß der plastischen und tonischen Künste zu einander und insbesondere über die letzten Ursachen, auf denen die einerseits gleichartigen, andererseits verschiedenartigen Wirkungen beider beruhen. Auch ich habe mich mit dieser Frage vielfach beschäftigt, und glaube, dabei zu einigen Ergebnissen gelangt zu sein, denen ich anderweitig noch nicht begegnet bin und die vielleicht geeignet sein möchten, wenn auch nicht die dunkle Frage vollständig zu lösen, doch Einiges zu ihrer Lösung beizutragen oder wenigstens zu weiteren Forschungen anzuregen. Es sei mir daher vergönnt, hier in Kürze das Summarische davon zur näheren Erwägung vorzulegen.

Daß die plastischen und tonischen Künste, von denen jene die Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei, diese die Musik, den Gesang und die Poesie umfassen, nicht nur in den Mitteln, welche sie anwenden, sondern auch in den Wirkungen, welche sie hervorbringen, wesentlich verschieden sind, sagt Jedem sofort die unmittelbare äußere Wahrnehmung wie die innere Empfindung. Neben dieser Verschiedenartigkeit läßt sich aber auch eine Gleichartigkeit beider nicht verkennen. Eine Musik z. B. kann ganz ähnliche Empfindungen und Vorstellungen in uns erwecken, wie die sind, welche uns beim Anblick eines Gebäudes ergreifen; der Effect eines Liedes, eines Gedichtes kann ganz dem eines Bildwerks, eines Gemäldes analog sein; kurz von den Tönen und Tongebilden kann, je nachdem sie so oder so gestaltet sind, ganz dieselbe Scala der Gefühle in unserem Innern hervorgerufen werden, wie von den sichtbaren Körpern und Farbenbildern. Dies ist nicht nur von der Wissenschaft, sondern auch vom unmittelbaren Bewußtsein längst erkannt; man gebraucht daher nicht nur für die inneren der ästhetischen Eigenschaften, worin sie einander gleichen, z. B. für die Eigenschaften des Erhabenen und Lächerlichen, des Würdevollen und Gefälligen, des Ergreifenden und Erheiternden u. s. w. die nämlichen Ausdrücke, sondern wendet selbst die Bezeichnungen für die unmittelbar sinnlichen Eigenschaften promiscue an, spricht z. B. von schreienden Farben und dunklen Tönen, bildet Wörter wie „Farbentöne" und „Tongemälde," nennt die Musik eine in Fluß gesetzte Baukunst und die Baukunst eine erstarrte Musik u. s. w., was Alles darauf hindeutet, daß wir zwei Erscheinungen, trotzdem daß sie durch zwei ganz verschiedene Sinne vermittelt werden, ihrem innersten Wesen und tiefsten Eindruck nach als homogen auffassen, und inmitten ihrer Verschiedenheit zugleich die zwischen ihnen bestehende Aehnlichkeit herausfühlen.

Wie wichtig es nun nicht blos in wissenschaftlicher, sondern auch in artistischer Beziehung ist, sowohl über die auseinandergehenden, als über die zusammentreffenden Elemente beider Kunstsphären möglichst genau ins Klare zu kommen, leuchtet ohne Weiteres ein, da erst, wenn diese Klarheit gewonnen ist, mit Sicherheit bestimmt werden kann, auf welcher Aufgaben Lösung sich die Künste der einen und der anderen Sphäre zu beschränken haben, und welche Mittel eine Kunst anwenden muß, wenn sie innerhalb ihres Grenzgebiets dieselben Effecte wie eine Kunst der anderen Sphäre erzeugen will.

Die Frage über die Verschiedenheit der beiden Sphären zuerst zum Gegenstande einer speciellen, tief eingehenden Untersuchung gemacht zu haben, ist das große Verdienst Lessing's, der bekanntlich diesen Gegenstand in seinem „Laokoon" behandelt und vermöge seines tiefblickenden Scharfsinns sogleich auch richtig erfaßt hat, indem er die „Grenzen der Malerei und Poesie" dahin bestimmt, daß es die erstere, worunter er die bildende Kunst überhaupt versteht, nur mit der Darstellung von Körpern oder neben einander im Raume existirenden Handlungen, dagegen die letztere, worunter er auch Musik und Gesang mitbegreift, blos mit der Darstellung von Bewegungen oder nach einander in der Zeit vor sich gehenden Handlungen zu thun habe. Diese einfache Zurückführung der beiden Hauptkunstformen auf den Gegensatz von Raum und Zeit, von Ruhe

und Bewegung, von simultaner und successiver Existenz, als den beiden Grundformen des Daseins überhaupt, ist für die Aesthetik und die Kunst ein unsäglicher Gewinn gewesen: denn einerseits ist damit auf das Klarste nachgewiesen, daß die Gliederung der Kunstwelt keine willkührliche, sondern eine der wirklichen Welt analoge ist, andererseits ist damit dem Künstler und dem Kritiker ein zuverläsfiger Leitstern gegeben, mit Hülfe dessen er sofort erkennen kann, ob ein Stoff für die eine oder die andere Kunst geeignet ist und in welcher Weise er von ihr behandelt werden muß.

Die einzelnen Seiten dieses Grundgedankens sind theils von Lessing selbst, theils von späteren Aesthetikern weiter ausgebildet, und obschon noch durch kein mir bekanntes ästhetisches System alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten der plastischen Künste einerseits und der tonischen andererseits als nothwendige, sich von selbst ergebende Consequenzen daraus abgeleitet sind, so hat man doch bei einer Charakteristik der verschiedenen Künste jene Differenzpunkte stets als die ursprünglichen wesentlichen erkannt und demgemäß mit der ihnen gebührenden Aufmerksamkeit behandelt.

Dasselbe läßt sich von den Punkten, wo Plastik und Tonik zusammenfallen, bis jetzt nicht behaupten, vielmehr herrscht über diese bis jetzt noch große Unklarheit; das Gefühl zwar empfindet die Aehnlichkeit der Wirkungen, aber der Verstand vermag noch nicht die Aehnlichkeit der Ursachen nachzuweisen, ja die Aesthetik hat bis jetzt kaum einen Versuch gemacht, die wichtige Frage über die in beiden Kunstsphären mit einander korrespondirenden Elemente ernstlich in Untersuchung zu ziehen. Es wird daher nicht überflüssig sein, gerade auf diesen Gegenstand hier etwas näher einzugehen.

Wenn gesagt ist, der Grundunterschied der plastischen und tonischen Künste bestehe darin, daß sich die Werke jener *simultan* oder *nebeneinander* im Raume, die Werke dieser hiegegen *successiv* oder *nacheinander* in der *Zeit* darstellen, so ist damit, wie schon Lessing bemerkt, keineswegs behauptet, daß ein plastisches Kunstwerk *blos* eine räumliche, ein tonisches hingegen *blos* eine zeitliche Existenz habe; vielmehr hat Alles, was im Raume existirt, zugleich eine zeitliche, und Alles, was in der Zeit existirt, zugleich eine räum- Existenz, und schon hieraus folgt, daß plastische und tonische Erscheinungen gleiche Eigenschaften besitzen können, nur daß bei jener die räumlichen, bei dieser die zeitlichen in den Vordergrund traten. Wichtiger aber ist, daß auch die räumlichen und zeitlichen Erscheinungen *als solche*, abgesehen von dem Unterschiede, daß jene sich als *bestehend*, diese als *entstehend* darstellen, keineswegs in dem Maaße differiren, als gewöhnlich angenommen wird, vielmehr in vielen wesentlichen Punkten theils in *rein quantitativer*, theils in *formaler*, theils in *sinnlich stofflicher* Beziehung zusammentreffen.

Gehen wir hier zunächst auf ihre Correspondenz in *rein quartitativer* Beziehung ein, so stellen sich uns zwischen ihnen u. a. folgende Uebereinstimmungen dar:

1. Sie können beide von gleicher oder ähnlicher *Ausdehnung* sein, d. h. beide als *groß*, beide als *klein* oder auch beide von *mittlerer Größe* erscheinen. Am einleuchtendsten ist dies in Betreff der Hauptdimension oder der Länge, wie schon daraus erhellt, daß wir die räumliche Länge eines Weges sehr häufig nach der Zeit bestimmen, die wir zur Zurücklegung desselben gebrauchen und umgekehrt die Länge der Zeit an den räumlichen Abtheilungen des Zifferblattes messen. Tonische Erscheinungen, die zu ihrer Entfaltung einer ungewöhnlich langen Zeit bedürfen, werden also von Seiten ihrer Quantität eine ähnliche Vorstellung machen, wie plastische Erscheinungen, die eine ungewöhnliche Ausdehnung in die Länge innerhalb des Raumes einnehmen. Allerdings braucht diese Vorstellung nicht nothwendig in beiden Fällen von denselben Empfindungen begleitet zu sein. So kann uns z. B. die Vorstellung der räumlichen Länge zur Bewunderung hinreißen, während uns die der zeitlichen Länge in den Zustand der Langeweile versetzt. Diese verschiedene Wirkung hat aber nur in dem überwiegenden Einfluß mitwirkender *anderer* d. h. *nicht* quantitativer Eigenschaften ihren Grund, und sie kommt daher sofort in Wegfall, wenn sich die beiden Erscheinungen in allen übrigen Beziehungen gleich sind. Caeteris paribus werden also plastische und tonische Erscheinungen von ähnlicher Länge oder Kürze auch ähnliche Empfindungen hervorrufen, wie denn z. B. die Vorstellungen, die wir uns einerseits von der unbegränztesten, andererseits von der begränztesten Ausdehnung des Raumes und der Zeit ausgebildet haben, nämlich einerseits die Vorstellung des Universums und der Ewigkeit, andererseits die des Punktes und des Momentes, offenbar mit einander correspondiren. Da überhaupt die ästhetische Wirkung einer Erscheinung nicht unmittelbar von der realen Beschaffenheit, sondern von dem ideellen Reflex derselben innerhalb unseres Geistes vor sich geht, so versteht es sich von selbst, daß die räumliche oder zeitliche Länge innerhalb der Kunst keineswegs für die Sinne vollständig zur Erscheinung gebracht, sondern nur bildlich oder symbolisch angedeutet zu werden braucht. So zeigt z. B. die plastische Kunst Gegenstände von außergewöhnlicher Länge gern in verkürzter, perspektivischer Ansicht, oder giebt ihnen in Bildern, die überhaupt auf ein kürzeres Maaß reducirt sind, dadurch den Schein der Länge, daß sie andre daneben gestellte Bilder auf ein noch kürzeres Maaß reducirt; und dem entsprechend stellen auch die tonischen Künste die langedauernden akustischen Erscheinungen nur im Moment des langsamen Fortschreitens und Verschwindens dar, oder bringen sie durch Tonformen von nur relativer Länge zum Ausdruck.

Nicht so unmittelbar einleuchtend erscheint eine Correspondenz der plastischen und tonischen Erscheinungen in Rücksicht auf die Dimension der *Breite*: denn nach der vulgären Auffassung haben die letzteren, wie die Zeit, in der sie sich entwickeln, überhaupt, *gar* keine Breite. Dabei vergißt man aber, daß sie ja, wie schon erwähnt, neben der zeitlichen, auch eine räumliche Existenz haben, und daß sie sich demgemäß auch mehr oder weniger im Raume nach allen Seiten und Richtungen auszudehnen vermögen. Macht nun hiebei ein Klang den Eindruck, als ob die Ausdehnung vorzugsweise in ho*rizontaler* Richtung erfolge, so erhält er dadurch dergestalt den Charakter der Breite, daß selbst das unmittelbare Gefühl ihn als breit auffaßt, was daraus hervorgeht, daß man z. B. in der Sprache von breiten Lauten oder von einer breiten Aussprache derselben redet. Und nicht bloß dem einzelnen Ton, sondern auch einer Reihefolge von Tönen, einer ganzen musikalischen oder poetischen Composition kann der Charakter der Breite innewohnen, was dann der Fall ist, wenn sie für ihre Entwickelung einen in Vergleich mit der Bedeutung des Inhalts zu weiten Umfang in Anspruch nimmt. Allerdings ist hier der Ausdruck „Breite" mehr im bildlichen, als eigentlichen Sinne genommen: dies spricht jedoch nicht *gegen*, sondern *für* eine Analogie der tonischen und plastischen Erscheinungen; denn die Sprache würde auf diesen bildlichen Ausdruck gar nicht gekommen sein, wenn nicht wirklich eine Aehnlichkeit auch in dieser Hinsicht bestände.

Aehnlich verhält es sich in Betreff der *Höhe* und *Tiefe*. Der durch alle Sprachen hindurchgehende Sprachgebrauch, die Töne nach Höhe und Tiefe zu unterscheiden, kann nicht als etwas Willkührliches angesehen werden; vielmehr liegt ihm die richtige Vorstellung zum Grunde, daß der schneller vibrirende Ton auch von größerer Leichtigkeit sein und demgemäß unter sonst gleichen Verhältnissen einer höheren Luftschicht angehören müsse, ganz abgesehen davon, daß die höheren Töne der menschlichen Stimme auch wirklich in einem höher gelegenen Theile des Kehlkopfs gebildet werden. Daher geht denn auch von den Tönen, die dem Ohre hoch oder

tief erscheinen, durchschnittlich eine ähnliche Wirkung aus, wie von den sichtbaren Gegenständen, welche das Auge als hohe oder tiefe umfaßt, und der unmittelbare Uebergang von einem sehr hohen zu einem sehr tiefen Ton macht daher auf das Ohr im Ganzen denselben Eindruck, den ein schroffer, jäher Abgrund auf das Auge zu machen pflegt.

2. Die optischen und akustischen Erscheinungen können beide von gleicher **Intensivität** oder **Kraft** sein, d. h. als gleich stark, mächtig, wild, gewaltsam, oder umgekehrt als gleich schwach, ohnmächtig, mild, gelinde erscheinen. Zwar werden die Werke der plastischen Kunst, weil ihnen die Bewegung fehlt, die lebendige Bethätigung der Kraft nie so vollkommen wiedergeben können, wie die Werke der tonischen Künste, und sich auf die Fixirung des einzelnen Moments irgend einer Kraftäußerung oder auf die Darstellung der körperlichen Gegenstände, von denen die Kraft ausgeht oder an denen dieselbe sich geltend macht, beschränken müssen; aber trotz dem werden Bilder dieser Art wenigstens im Allgemeinen einen ähnlichen Effect wie durch Stärke sich auszeichnende Tonwerke hervorbringen, z. B. ein Gebäude von kolossalen Quadern, mit mächtigen Säulen &c. die Figur eines Athleten mit nervigen, zum Kampf erhobenem Arm, stark hervortretenden Muskeln &c., werden uns in ihrer Art ähnlich afficiren, wie ein Allegro con brio, wie der erschütternde Vortrag eines Gesanges oder einer Dichtung &c., weil uns in beiden ein gleich hoher Grad dynamischer Entwickelung, wenn auch dort mehr in passiver, hier mehr in aktiver Weise, entgegentritt.

3. Die plastischen und tonischen Erscheinungen können rücksichtlich ihrer **numerischen** Größe harmoniren, d. i. von gleicher Fülle und Mannigfaltigkeit oder umgekehrt von gleicher Dürftigkeit und Einfachheit erscheinen. Daher empfangen wir z. B. bei der Betrachtung eines gothischen Doms mit der fast unübersehlichen Masse seiner Pfeiler, Spitzbogen, Thürmchen und sonstigen Bestandtheile, bei der Anschauung eines Gemäldes, wie die Darstellungen des jüngsten Gerichts zu sein pflegen, mit der unendlichen Zahl einzelner Figuren, in dieser Beziehung einen verwandten Eindruck, wie bei der Anhörung einer von einem reichbesetzten Orchester vorgetragenen Symphonie, eines vielstimmigen Chors &c., und wenn nicht formelle oder stoffliche Eigenthümlichkeiten diesem gleichartigen Effect entgegenwirken, wird sich diese zunächst blos partielle Uebereinstimmung auch zu einer Gleichartigkeit des Totaleindrucks gestalten.

Es bedarf also keiner weiteren Darlegung, daß rücksichtlich ihrer quantitativen Eigenschaften zwischen den plastischen und tonischen Kunstwerken eine große Anzahl von Analogien bestehen kann und daß in denselben nicht wenige der gleichartigen Effecte, welche von beiderlei Kunstsphären ausgehen, ihre Erklärung finden, insbesondere diejenigen, durch welche einem Kunstwerke der Charakter des Erhabenen, Würdevollen, Majestätischen, Ueberwältigenden &c., oder umgekehrt des Niedlichen, Gefälligen, Possierlichen, Lächerlichen und dergleichen mitgetheilt wird, weil alle diese charakteristischen Qualitäten vorzugsweise in quantitativen Eigenschaften ihren Grund haben.

(Fortsetzung folgt.)

Aus dem Pariser Ausstellungspalast.

(Schluß von IV.)

„Die Gegenstände aus der Mythologie, so wie aus dem griechischen und römischen Alterthume, haben in der deutschen Schule nicht dieselbe Gunst erfahren, wie bei uns, wo sie, unter David, dreißig Jahre lang herrschten. Es könnte dieses überraschen bei einer Nation, unter der die archäologischen Studien so verbreitet sind, und wo Schulen und Akademien, Kunstliteratur und Kunstphilosophie 50 Jahre lang unter dem unbestrittenen Einfluß von Raphael Mengs und Winkelmann gestanden. Aber im Anfang dieses Jahrhunderts wurde dieser alte Geist der Schule gewaltsam verdrängt durch den Neu-Katholizismus, der, mit nationalen Ideen im Bunde, die alten Götter umstieß und neue aufstellte. Diese Umwälzung, der man den Namen Romantismus gab, ging etwas später auch in Frankreich vor sich und hatte auch dort, obschon minder allgemein, das Aufgeben der Antike zur Folge. Merkwürdigerweise aber bildete sich für die Deutschen der ursprüngliche Sitz und Mittelpunkt dieser Wiederherstellung der christlichen Kunst in Rom, während für **uns** in demselben Rom der traditionelle Geist des Alterthums und der heidnischen Kunst sich erhält. In der That ist Rom auch eine doppelte Stadt: es hat, wie Janus, zwei Gesichter und zwei Seelen; es ist zugleich die Stadt der Cäsare und der Brutusse, des Capitols, des Forums, der Standbilder der Götter und Helden, und es ist die Stadt der Apostel Petrus und Paulus, der Päpste, der Märtyrer, der Katakomben und der Bilder. Man kann im Geiste, getrennt, in jeder der beiden Städte, unter demselben Leichentuche leben. So hielten es Deutsche und Franzosen und so halten sie es noch."

„Das klassische, das mythologische und das geschichtliche Alterthum ist von den deutschen Künstlern der neueren Schule kaum anders als in der monumentalen Malerei ausgebeutet worden. In ihren Bildern erscheint es nur ausnahmsweise, wenigstens nach der gegenwärtigen Ausstellung zu urtheilen, wo unter etwa 300 Bildern deutscher Herkunft kaum drei bis vier der genannten Art sich finden. Beinahe dasselbe Verhältniß findet, wie wir später sehen werden, in der Bildhauerei Statt. Dieser Vernachlässigung der Antike ist es vielleicht, wenigstens theilweise, zuzuschreiben, daß die Werke der Deutschen ziemlich allgemein des unvergänglichen Reizes griechischer und italischer Kunst, der Schönheit, der Anmuth und der Zierlichkeit entbehren."

„Dem sei nun wie ihm wolle, so ist in dieser Art kaum etwas anzuführen außer einem „Tod des Adonis", und „Bacchus", der seine Panther tränkt, von Herrn August v. **Kloeber**, einem der Veteranen der Berliner Schule. (Folgt ein kurzer Lebenslauf.) Seine Lieblingsmeister sind Correggio und Francia. Die Zahl seiner Werke ist beträchtlich. Er hat geschichtliche und besonders mythologische Gegenstände behandelt. Eines seiner Hauptwerke ist die Ausschmückung des kleinen Concertsaales im Berliner Schauspielhause. Sein Bacchus mit den Panthern wurde 1824 in Berlin ausgestellt und man fand große Verwandtschaft mit Rubens darin. Es gehört viel guter Wille dazu, um diese Aehnlichkeit zuzugeben. Das Bild hat, so wie der Adonis, mehr Italienisches als Flamändisches in der Farbe sowohl, als im Styl. Der Adonis ist das wichtigere von den beiden. Die Composition ist sinnreich und die Zeichnung, obschon es ihr an Originalität gebricht, hat doch Reinheit und Eleganz."

„Hr. J. **Grund**, badischer Hofmaler, hat eine „Medea" eingesandt, im Begriff, ihre Kinder zu morden, — undankbare Malerei, hart im Ton und von kleinbürgerlichem Style, welches schlecht zum tragischen Kothurne paßt. Eine gewisse Energie im Ausdruck und Bewegung der Hauptfigur entschädigt nicht hinreichend für diese Fehler. Den entgegengesetzten Vorwurf könnte man vielleicht der „Nymphe" des Hrn. Dürk aus München machen. Am Ufer eines Baches sitzend, sucht sie mit erhobenen Armen das Band zu befestigen, das ihre Blumenkrone zusammenhält. Es ist dies ungefähr die Bewegung der kleinen Venus Falconieri und so vieler andern Liebesgöttinnen. Der Charakter ist vielleicht zu plastisch für eine gemalte Gestalt. Die Modellirung ist mit Feinheit beobachtet und wiedergegeben und es war gar nicht nothwendig, so viele Reflexe und Rückprallungen eines erkünstelten Lichtes darauf fallen zu lassen."

„Unter den eigentlich geschichtlichen Bildern bemerken wir im preußischen Saale drei, welche schon durch ihre Größe sich bemerklich machen. Zudem rühren alle drei von Künstlern her, deren Namen in Deutschland mit Ehren genannt werden. Während Joachim II., Churfürst von Brandenburg nach der Schlacht von Mühlberg, 1547 mit dem Churfürsten Moritz von Sachsen, dem Landgrafen Philipp von Hessen und andern deutschen Fürsten zu Tische sitzt, wird der Landgraf plötzlich gefangen genommen. Joachim II., empört über diesen Verrath, zieht den Degen gegen den Herzog von Alba. Sein Hofmarschall wirft sich ihm zu Füßen, um ihn zurückzuhalten. Der Herzog aber weist ihm den Verhaftbefehl des Kaisers vor. Der Cardinal von Granvella, Anstifter des Verrathes, steht seitwärts und sieht stillschweigend dem Vorgange zu."

„Es ist sicherlich nicht die Schuld des Stoffes, dem es am Dramatischen nicht fehlt, wenn dieses große Gemälde des Herrn Rosenfelder, Direktors der Akademie zu Königsberg ꝛc., nicht die Wirkung macht, die der Künstler sich davon mag versprochen haben. Aber solche anekdotische Gegenstände haben nun einmal den Uebelstand, daß sie eine Erklärung nothwendig machen: und wenn, wie dieß hier der Fall ist, der Beschauer nicht durch die Schönheit, die Kraft, das Glänzende oder das Eigenthümliche der Ausführung, auf den ersten Blick gefesselt wird, so geht er in der Regel vorüber, ohne dem Bilde weiter nachzufragen. Derartige offizielle Malereien haben übrigens ihren Werth als Familienerinnerungen".... (Dieses Urtheil müssen wir als etwas zu strenge und wegwerfend bezeichnen. Es fehlt dem fraglichen Bilde nicht an bedeutenden und wesentlichen Eigenschaften, es ist gut gedacht und componirt, sprechend und ausdrucksvoll in den Bewegungen; es hat vortreffliche Köpfe und sorgfältig ausgeführte Gewänder: freilich aber läßt die Haltung und die Harmonie der Färbung viel zu wünschen übrig und man vermißt jenen Reiz, der von Ferne den Blick anzieht und festhält).

„Diesem zunächst hängt ein anderes Bild, das ebenfalls der preußischen Geschichte entnommen ist. Es stellt den großen Churfürsten vor, im Jahre 1676 die Schlacht von Fehrbellin gegen die Schweden gewinnend. Herr Eybel, Professor an der königlichen Akademie zu Berlin, ist ein Schüler von Delaroche. Seine Schlacht sieht den hundert Schlachten ähnlich, die für das Museum von Versailles bestellt werden. Den schweren Ton der Farbe abgerechnet, könnte man sie füglich für ein Werk von Aug. Couder halten."

„Leonardo da Vinci's Tod, von Herrn J. Schrader, könnte ebenfalls, obschon aus Düsseldorf kommend, für ein Werk aus Delaroche's Schule gelten. An dieser Composition ist, wie im Allgemeinen an den deutschen Malereien, die gewissenhafte Sorgfalt mit welcher Alles Einzelne ausgedacht und behandelt ist, zu loben." Der Verf. ergeht sich noch weiter über dieses Bild, und den Milton, seinen Töchtern das verlorene Paradies diktirend, von demselben Künstler. Er findet daran mehr zu loben, als zu tadeln, sein Tadel geht aber meines Erachtens zu weit, indem er mit Unrecht die Farbenwirkung und den Ton dieser Bilder angreift, welche harmonisch und kräftig sind.

„Diese beiden Bilder von Schrader" fährt Peisse fort, „sind, mit der Magdalena von Des Coudres die glücklichsten Beispiele jener Anstrengungen, welche man in Berlin und in Düsseldorf macht, um die deutsche Schule von dem jedenfalls nicht ganz unverdienten Vorwurf der praktischen Unzulänglichkeit zu reinigen und um darin jene technischen Kenntnisse und jene Fertigkeit zu Ehren zu bringen, welche Cornelius unter dem Namen „Handwerk" mit so auffallender Geringschätzung behandelt. Es dürfte jedoch in Zweifel gezogen werden, ob die deutsche Schule jemals einen durch die Ausführung glänzenden Künstler, einen jener Virtuosen des Pinsels besitzen werde, wie die andern Schulen sich deren rühmen. Deutschland hat in der Richtung, welche unsere David, unsere Girodet, unsere Ingres verfolgen, seine hochstehenden Künstler gehabt und hat deren noch; ob es aber jemals einen Géricault, einen Prudhon, einen Delacroix, einen Decamps besitzen wird? Das steht zu bezweifeln. Es fehlt den Deutschen vielleicht einigermaßen an dem, was dazu gehört. Ihren Talenten geht — mit Erlaubniß zu sagen — eine gewisse geistreiche Leichtigkeit ab."

Zwei historische Bilder aus der österreichischen Schule bespricht Hr. Delécluze im J. des Debats. „Ich muß gestehen", sagt dieser Kritiker, „daß, wenn man in dieser Abtheilung der Ausstellung einige mit Talent ausgeführte Bilder sieht, so glänzen sie jedenfalls nicht durch Originalität. Karl der Große, eine Knabenschule besuchend, von C. Blaas, Professor in Wien, ist ein an und für sich ziemlich unbedeutender Gegenstand, und man kann nicht umhin zu bedauern, daß der Künstler ihm nicht durch einen strengeren Styl mehr Bedeutung, und durch eine lebendige und geistreiche Ausführung mehr Anziehendes gegeben hat. Ein anderes geschichtliches Bild von Hrn. Direktor Engerth in Prag, läßt ebenfalls in der Zusammenstellung, im Styl und in der Farbe zu wünschen übrig. Das Gemälde stellt in Lebensgröße die Kinder des Königs Manfred vor, welche nach der Schlacht von Benevento gefangen genommen werden. Ausdruck und Geberden sind übertrieben und theatralisch, und die Zeichnung" (ich würde gesagt haben die kalte grelle Färbung) „und die Ausführung des Bildes sind nicht der Art, um für diese Mängel entschädigen zu können." —

Wir fahren mit Hrn. Peisse fort: „Außer der Geschichte und dem heiligen oder profanen Alterthum hat die Dichtung eine ideale Welt geschaffen, welcher die Malerei Motive für ihre Darstellungen entnehmen kann. Die deutschen Maler haben mit vollen Händen daraus geschöpft. Hesiod, Homer, die griech Tragiker, Dante, Tasso, Shakespeare, Göthe, die Nibelungen, die Balladen und Legenden sind, mehr noch als die Bibel, die Quelle ihrer Inspirationen gewesen. Diese Verbindung der Poesie und der Malerei ist eine glückliche zu nennen, sie hat dazu beigetragen, der deutschen Kunst jene hohe und durchaus geistige Richtung zu geben, welche sie auszeichnet. Indessen bietet die Ausstellung nur eine geringe Anzahl von Gegenständen dieser Kategorie dar. Unter dem — ziemlich unwahrscheinlichen — Namen Desdemona hat Hr. Guerm. Bohn aus Stuttgart, in einem hellgrauen, sanften, feinen und harmonischen Ton, eine elegante weibliche Gestalt mit goldenen Haaren mit schneeweißen Schultern und Busen gemalt, sitzend, man weiß nicht wo, in die Ferne spähend, man weiß nicht nach was, mit schwermüthigem Auge, dem eine Thräne zu entrinnen bereit ist. Neben ihr ruht die für den Augenblick verstummte Harfe. Der Anzug ist vielleicht mehr phantastisch als geschmackvoll: doch stimmt er gar wohl zu dem schwärmerischen Wesen der Gestalt." Ein zweites Bild von Guerm. Bohn, welches Hr. Peisse übergeht, verdient noch erwähnt zu werden — das Ständchen, nach der bekannten Dichtung von Uhland. Ohne durch große Eigenthümlichkeit der Auffassung oder durch hervorragende Vorzüge der Ausführung zu glänzen, nähert sich die elegante Darstellung des schwäbischen Malers doch dem Eindrucke des sinnigen und zart schwärmerischen Gedichtes. G. Bohn lebt seit Jahren in Paris.

„Hr. K. Suhrlandt, Sohn" — so fährt Peisse fort, — „hat der „Chronik eines fahrenden Schülers" von Cl. Brentano das Mädchen von Lauenburg entnommen, — eine junge Prinzessin, welche durch irgend einen Umstand dazu gebracht wird, sich als Bäuerin zu verkleiden; — es ist eine lange Geschichte. In dem Bilde aber können wir eben nicht mehr sehen, als was darin ist, nämlich ein junges blondes Mädchen, mit Rosenwangen, mit rothem Mieder und einem Korb voll Trauben auf dem Kopf, eine anmuthige Gestalt, naiv in der Bewegung und frisch ausgeführt" (ich finde die

Farbe sehr gläsern und schwach). Hr. Suhrlandt ist ein Schüler von A. Scheffer, und bei dieser Gelegenheit lehnt sich Peisse gegen den Mißbrauch auf, wie er es nennt, „unter dem Vorwand einer germanischen Endsilbe im Namen, sich in die deutschen Säle einzuschleichen, wenn man doch einen französ. Meister gehabt, und sich dessen Kunstweise oder überhaupt die der französ. Schule angeeignet hat. So wie Henry Scheffer mit Unrecht sich zu den Holländern zählt, so hat auch, sagt er, Karl Müller aus Stuttgart, Schüler von Ingres, ganz unerlaubter Weise mit seinem Romeo und Julie den österreichisch-würtembergischen Saal geziert"*). Karl Müller hat übrigens seit seinem Oktoberfest in Rom (1848) und dem römischen Carneval (1850) keine merklichen Fortschritt gemacht. „Eben so gehört ein zweiter Müller, Victor, aus Frankfurt am Main, ein Schüler Couture's, der ein phantastisches Bild: der Mensch, der Schlaf und der Traum, ausgestellt hat, ebenfalls zur französ. Schule. Endlich könnten wir auch Hrn. H. Schlesinger in Anspruch nehmen, der mit seinen galanten Mienen, seinen herausfordernden Blicken, seinem schelmischen Muthwillen — mit Puder, Schönheitspflästerchen und Reifröcken sich ebenfalls in die deutschen Säle eingeschlichen hat, zum großen Anstoß der ehrbaren Malereien seiner Landsleute." —

Kunstliteratur.

Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, von Jacob Burckhardt. 1 Bd. 8. XV. und 1112 Seiten. Basel, Schweighauserische Buchhandlung 1855.

Von G. F. Waagen.

(Schluß.)

Ich komme nun zunächst auf das Capitel über Correggio. Wahrscheinlich, weil Italien kein Hauptwerk aus der frühen Zeit desselben, wie z. B. den h. Franciscus in Dresden besitzt, hat der Verf. nicht für nöthig gefunden, anzudeuten, daß er anfangs der traditionellen kirchlichen Auffassung in einer dem F. Francia verwandten Weise folgte. Daß sein künstlerisches Naturell nur zu früh alle kirchlichen Prämissen abstreifte, und in seiner Kunst nichts Anderes sah, als das Leben so sinnlich reizend und so sinnlich überzeugend als möglich darzustellen, ist dem Verf. im Ganzen zuzugeben. Nur in der Darstellung des tiefen Schmerzes ist er noch, wie auch später bemerkt wird, gelegentlich von dem Gefühl religiöser Kunst angeweht worden. Die schönsten Beispiele hievon, sein Ecce homo, sein Christus am Oelberg, befinden sich aber freilich nicht in Italien, sondern in London. Wer daher für Correggio keinen anderen, als den Standpunkt der kirchlichen Malerei gefunden, für den sind seine meisten Werke ungenießbar, ja widerstrebend. „Er stellt", sagt der Verf., „zuerst in seinen Scenen den Naturmoment vollständig und vollkommen dar. Ein Hauptmittel hiezu ist das Helldunkel in seinem Strom von Lichtern und Reflexen. Es wirkt zuerst bei ihm wesentlich für den Mitausdruck des malerisch geschlossenen Ganzen. Er wurde zuerst gewahr, daß die Oberfläche des menschlichen Körpers im Halblicht und im Reflex den reizendsten Anblick gewährt. Die Gewalt des Wirklichen in der Kunst wird durch die meisterlichste Handhabung dieser Mittel auf das Höchste gesteigert. Obwohl wir fühlen, daß das sittlich Erhebende hier fehlt, wirkt es dämonisch. Als Hauptmoment seines, auf möglichste Darstellung der wirklichen Erscheinung ausgehenden Styls hebt der Verf. zunächst die Beweglichkeit seiner Gestalten hervor, welche gelegentlich zu den kühnsten Verkürzungen greift, und dadurch die Tiefe der Räumlichkeit recht eigentlich zur Anschauung bringt, indeß keineswegs blos äußerlich ist, sondern von innen herausdringt. Von den kleineren Bildern Correggios möchte ich die vor dem Kinde kniende Maria in der Tribune zu Florenz nicht mit dem Verf. seinen früheren Arbeiten beizählen. Im Ausdruck der Maria, in dem genrehaften Motiv der Hände findet sich sein oben geschilderter Styl schon ganz entwickelt. Wie warm der Verf. übrigens die großen Eigenschaften dieses wunderbaren Meisters empfindet, ohne sich doch dadurch für die bedenklichen Seiten verblenden zu lassen, erhellt aus seiner Besprechung der berühmten Madonna della Scodella im Museum zu Parma. „Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraum, die liebenswürdigen Köpfe, und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung lassen es vergessen, daß das Bild wesentlich nach den Farben componirt und in den Motiven überwiegend unklar ist. Was will das Kind, oder die Mutter selbst? Was fangen die heftig bewegten Engel oben mit der Wolke an? rc. Man scheue sich nur nicht, Fragen, die man an jeden Maler stellt, auch an Correggio zu richten. Wer solche Wirklichkeit malt ist zur Deutlichkeit doppelt verpflichtet."

Bei Betrachtung der berühmten, von Correggio in Parma ausgemalten Kuppeln, welche zuerst, nach seinem Prinzip der Wirklichkeit, die Untensicht völlig durchführen, sagt der Verf. von der in der Kirche St. Giovanni, welche Christus in der Glorie rc. darstellt, das Treffendste über das Verkehrte dieser Auffassung, was ich kenne. „Man vergaß, welche Theile des menschlichen Körpers bei der Untensicht den Vorrang erhalten . . . , man empfand nicht mehr, daß für diesen Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung ist und daß überhaupt nur die ideale, architektonische Composition ein Gefühl erwecken kann, welches demselben irgendwie gemäß ist. Nun ist schon hier gerade die Hauptgestalt, Christus, wahrhaftig froschartig verkürzt; auch bei den Aposteln rücken die Kniee bis gegen den Hals." Als der geistige Hauptmoment wird in allen diesen Fresken richtig der leidenschaftliche, aber der Sinnlichkeit nahe verwandte Rausch bezeichnet, welcher Alles durchströmt. Für die Haltung, für das Helldunkel, sind diese Malereien indeß das größte Wunder, was die Freskomalerei hervorgebracht hat und viele der Engel sind von einer wahrhaft bezaubernden Schönheit. Daß die Einwirkung des Correggio auf die Kunst der lombardischen Schule fast noch verderblicher gewesen, als die des Michelangelo auf die toskanische, wird in kurzen, aber den Kern der Sache treffenden Zügen dargestellt.

Mit einem ganz besonderen Wohlgefallen spricht sich der Verf. über das Wesen der venezianischen Schule „die Malerei der höchsten Augenlust" aus. Wie bei Correggio ist das sinnlich Reizende hier das Hauptthema, nur ohne die bei diesem wesentliche Beweglichkeit. Mit der größeren Ruhe verbindet diese Schule auch eine größere Naturwahrheit. Bei ihren feinen Studien über das Colorit machen die Venetianer keinen so starken Gebrauch von Reflexen, der Gesammtton in ihren Bildern macht nicht so die lichte Wirkung der Mittagssonne, wie die meisten Bilder des Correggio, ihre warme, gesättigte Harmonie entspricht mehr der Beleuchtung durch die Abendsonne. Die dieser ganzen Richtung besonders zusagende Belebung einzelner Charaktere durch bedeutende Auffassung, durch den Reiz der vollkommensten malerischen Behandlung, gelangt zuerst durch Giorgione zu ihrer höchsten Ausbildung. In seinen Halbfigurenbildern stellt er außer den bisherigen heiligen, *auch Profanfiguren* dar, denen er einen hohen poetischen Reiz zu *geben weiß. Er ist* der Urvater dieser Gattung. Sie machen den Eindruck wie Novellen der edelsten Art, wie auch der Verf. andeutet. Er ist aber auch der Urvater einer anderen, vom Verf. nicht berührten Gattung, nämlich von Figuren in Landschaften, von denen die weiblichen mehr

*) Es geschah nur aus Versehen, daß wir in einem frühern Berichte diesem Künstler eine Sappho zuschrieben.

oder minder unbekleidet sind, und welche ich die idyllische, im antiken Sinne des Worts, nennen möchte. In Betreff der einzelnen Bilder gehöre ich zu denen, welche die Findung Mose in der Brera zu Mailand nicht, wie der Verf., für Giorgione, sondern, besonders nach den Charakteren der Köpfe und der Extremitäten, für Bonifazio halten, obwohl mir kein anderes Bild von ihm bekannt ist, worin er sich so glücklich der ganzen Kunstweise des Giorgione nähert.

Was der Hauptschüler des Giorgione, Sebastian del Piombo, als rein venezianischer Maler vermocht, kann man nur an dem herrlichen Hochaltarbilde in S. Giovanni Chrisostomo zu Venedig sehen, welches der Verf. daher auch vor Allem hervorhebt. Unter den Nachfolgern des Giorgione wird das bescheidene, aber höchst anziehende Kunstnaturell des Palma vecchio sehr glücklich gewürdigt, und er als der eigentliche Schöpfer der edlen weiblichen Charaktere bezeichnet, welche in der Malerei des ruhigen Daseins dieser Schule eine so anziehende Stelle einnehmen. Auch ich halte mit dem Verf. die h. Barbara in S. Maria formosa zu Venedig für sein Hauptwerk. Auch er malte gelegentlich Idyllen im Geschmack des Giorgione.

Bei der Darstellung Tizians geht der Verf. sehr richtig von seiner Betrachtung als Portraitmaler, als dem Mittelpunkt seiner ganzen Art der Auffassung aus, und findet bei ihm in einem besonders hohen Maaße die Eigenschaft, den Menschen diejenige Harmonie des Daseins anzufühlen, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte...; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar." In Betreff der einzelnen Bildnisse theile ich, bis auf einen Fall, durchaus die Ansichten des Verf. Dieser betrifft die sogenannte Bella di Tiziano im Palast Schiarra zu Rom. Für Tizian finde ich die Formen, zumal der Hände, etwas leer, die Zusammenstellung der Farben des Anzugs, weiß, blau und roth zu bunt, der Geschmack in den Falten zu knittrich. Die ganze Auffassung, der lichtgelbliche Fleischton, so wie jene, dem Tizian fremde Eigenschaften sprechen dagegen für Palma vecchio, womit indeß nicht bestritten werden soll, daß dieses eins der schönsten Portraite der ganzen venezianischen Schule ist. Unter den Kirchenbildern findet der Verf. mit Recht, daß solche, welche ruhige Existenzbilder sind, den reinsten und vollkommensten Eindruck hervorbringen. Von diesen nimmt auch nach meinem Gefühl die Madonna auf dem Thron, welcher verschiedene Heilige die knieende Familie Pesaro empfehlen, die erste Stelle ein. Die Grablegung in der Sammlung Manfrin, welche dem Verf. Gelegenheit zu einer interessanten Vergleichung mit den Bildern desselben Gegenstandes von Raphael und Correggio giebt, kann ich nach einem wiederholten, genauen Vergleich mit dem Exemplare im Louvre nur für eine, wahrscheinlich von Tizian in einigen Theilen berührte Wiederholung halten. Es steht jenem an Glut und Tiefe der Farbe, an Breite des Vortrages, an Solidität der Impastas um Vieles nach, und auch einige Köpfe, besonders der des Christus, sind leerer. Ueberdem aber möchte sich schwerlich ein anderes Beispiel anführen lassen, daß Tizian ein Bild von solchem Umfang eigenhändig, ganz in derselben Größe wiederholt hat, so vielfach dieses auch mit Sicherheit bei Bildern mit wenigen Figuren oder mindestens in verschiedenen Maaßstäben, stattgefunden hat. Das Bild in Paris ist aber ganz sicher beglaubigt. Für den Herzog von Mantua gemalt, kam es mit der ganzen Mantuanischen Sammlung in den Besitz Carl I. von England, wurde nach dessen Tode in der Versteigerung von Jabach erworben, und ging mit dessen Bildern käuflich in das Cabinet Ludwig XIV. über. Ebenso kann ich das Exemplar der drei Menschenalter in derselben Sammlung, auch die Malereien abgerechnet, nur für eine alte Schulcopie desjenigen halten, welches, früher im Besitz der Königin Christine von Schweden, später in der Gallerie Orleans, sich jetzt ebenfalls in der Sammlung des Grafen Ellesmere befindet. Von diesem, wie von dem „amor sacro ed amor profano" genannten, in Borghese, sagt der Verf. „beide Bilder üben jenen traumhaften Zauber aus, den man nur in Gleichnissen schildern und durch Wort vielleicht überhaupt nur entweihen kann."

Von dem großen Moretto sagt der Verf. sehr wahr „daß er an höherem Gedankeninhalt und Adel der Auffassung alle Venezianer, gewisse Hauptleistungen Tizians ausgenommen, aufwiegt. Seine Glorien sind würdiger und majestätischer, seine Madonnen großartiger in Bildung und Haltung, auch seine Heiligen stellenweise von höchst grandiosem Charakter." Ich theile die Ansicht des Verf., daß der Lautenspieler in den Uffizien nicht von Moretto sein kann, finde ihn überhaupt von untergeordneter Art. Von den anderen Meistern dieser Schule kann ich nur noch Einiges von dem bemerken, was der Verf. über Tintoretto und Paolo Veronese sagt. Das Bestreben des ersten bezeichnet er sehr treffend, als ein Ringen nach einer mächtig bewegten, dramatischen Historienmalerei, welche der venezianischen Schule bisher gefehlt hatte. Die Ursachen, weshalb ihm dieses, ungeachtet einer sehr reichen Begabung nicht gelang, findet der Verf. mit Recht in der ihm öfter eignen Roheit und Barbarei der Empfindung, und in dem öfteren Schwanken seiner künstlerischen Moralität, vermöge welcher er bis in die gewissenloseste Sudelei versinken konnte." Seine guten, aber auch einige seiner schlimmen Eigenschaften zeigt sein Hauptbild, das Wunder des h. Marcus in der Akademie zu Venedig. Auf der vollen Höhe der Schule steht er in vielen Portraiten, weil er hier seinem realistischen Naturell am meisten getreu bleiben mußte. In seiner ganzen Ausartung, welche die Schule ins Verderben stürzte, erscheint er in seinen colossalen Bildern in S. M. dell' Orto zu Venedig.

„Die Größe des Paolo Veronese liegt darin", sagt der Verf. „daß er, den wahren Genius der venezianischen Schule erkennend, die Existenzmalerei, auf eine letzte unübersteigliche Stufe hob. Obwohl es ihm, wo der Gegenstand es erheischte, nicht an edleren dramatischen Gedanken fehlte, wie einige seiner Bilder in St. Sebastian in Venedig, und die Hochaltarbilder in S. Giustina zu Padua und St. Giorgio zu Verona beweisen, so dämpft er doch das Ereigniß so weit als möglich zum Existenzbild. Dasselbe gilt auch von seinen weltlichen Bildern, und seine Familie des Darius im Palast Pisano ist nur deshalb so ganz zwingend, weil das Pathos auf das Nothwendigste beschränkt, der Moment zu einer bloßen demüthigen Präsentation gedämpft ist." Daher sagen Anbetungen der Könige, Ceremonien und besonders Gastmähler seiner Sinnesweise am meisten zu und gelingen ihm am besten. Am Schluß der Schule betrachtet der Verf. sehr angemessen die Bilder derselben im Dogenpalast im Zusammenhang.

Wie schon vom Jahr 1530 ab die Schulen Italiens, mit Ausnahme der venezianischen, durch Nachahmen der bedenklichen Seiten des Michelangelo und Correggio, durch flüchtiges Produciren, wobei es, um den gewöhnlichen Liebhabern zu gefallen, vor Allem auf das Viele, das Glänzende und Natürliche ankam, in Verfall gerieth, wird darauf vom Verf. mit treffenden Zügen geschildert und mit Beispielen belegt, wobei indeß dem Talent, wo es vorkommt, Rechnung getragen wird.

Für den neuen Styl, welcher seit den 150er Jahren diesem Manierismus entgegentritt, findet der Verf. in dem Geist der Gegenreformation, welcher damals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstyls hervorbrachte, einen allgemeinen und ebenso neuen, als richtigen Standpunkt. Derselbe „verlangt von der Malerei eine möglichst aufregende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände; einen höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehnens danach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem Formenreiz." Die Eklektiker und Naturalisten, worin sich dieser neue Styl ausspaltet, erreichen dieses auf verschie-

bene Weise und mit ungleichem Erfolg. In den meisten, diese Epoche betreffenden Betrachtungen stimme ich dem Verf. völlig bei, aus anderen habe ich gelernt, nur einige Punkte finde ich nicht ganz genügend. So hätte bei der florentinischen Schule das Umschlagen der harten und widrigen Nachahmungen der Formen des Michelangelo in die Coloritbestrebungen des Correggio bestimmter hervorgehoben, und auf Cigoli, dem Hauptvertreter dieser Richtung, ein größeres Gewicht gelegt werden dürfen. Dagegen gestehe ich frei, daß mir die Bedeutung des Giovanni da St. Giovanni, welchen der Verf. „den liebenswürdigsten, entschlossensten Improvisator der ganzen Schule nennt, der im Besitz einer reichen Palette und einer blühenden Phantasie den Mangel höherer Elemente völlig vergessen machen kann," erst recht deutlich geworden ist. An der Schule der Carracci bezeichnet der Verf. mit Recht als das wesentlich Eigenthümliche derselben, daß sie ungeachtet ihrer gründlichen Zeichenstudien, den Manieristen gegenüber, im Verhältniß zur goldnen Zeit nicht über eine gewisse Allgemeinheit der Körperbildung und Gewandung, welche weder eine ganz schöne, noch eine hohe Durchschnittsbildung giebt, hinausgekommen sind. Wenn der Verf. Guido Reni das größte Talent der Schule genannt hätte, so würde ich ihm beistimmen, wiewohl zugleich in seinem Gefühl der stärkste Klang zum Modernen liegt, ihm aber im Großen und Ganzen den größten Coloristen der Schule zu nennen, scheint mir doch, obwohl er in den einzelnen Fällen, welche der Verf. anführt, z. B. seines heil. Andreas in der Pinakothek zu Bologna, das Außerordentlichste geleistet, etwas bedenklich, und möchte ich hier eher dem Domenichino die Palme geben, welcher überhaupt, wenn schon von minder glänzendem Talent als Guido, meinem Gefühl nach in einigen Werken, namentlich in den, auch vom Verf. mit Liebe hervorgehobenen Fresken in der Cäciliencapelle von St. Luigi de' Francesi, von der ganzen Schule dem goldnen Zeitalter noch am nächsten gekommen ist.

Den Haupturheber des neuen und tiefen Verfalls dieser nochmaligen Erhebung der Malerei, Pietro da Cortona, charakterisirt der Verf. schlagend in der Aeußerung, daß bei ihm eine durchgehende Gleichgültigkeit gegen die wahre Formendarstellung herrscht, der Ausdruck seiner Köpfe zum Erschrecken leer wird, und man bei ihm auf einmal ahnt, daß der sittliche Halt, welchen die Carracci (zu ihrer ewigen Ehre) der Kunst zurückgegeben, von Neuem tief erschüttert ist. Deßungeachtet läßt er ihm, als Coloristen, in dem hellen, sonnigen Ton seiner Fresken, Gerechtigkeit wiederfahren. Dasselbe geschieht auch in Betreff des so ungemein begabten, aber verliederlichten Luca Giordano, der sich sein Colorit nach dem vorigen und dem Paolo Veronese bildet. Zu den Bemerkungen der aus dieser Epoche an niederländischen, in Italien befindlichen Gemälden, eines Rubens, van Dyck, so wie den der übrigen Gattungen, füge ich nur die Notiz bei, daß, nächst Florenz, die königliche Gallerie in Turin die größte Zahl und das Beste davon aufzuweisen hat.

Ueber die geistige Richtung der Schule der Carracci sagt der Verf. sehr wahr: „In allen Aufgaben idealer Art ist diese moderne Malerei von den höchsten Zielen ausgeschlossen, weil sie zu unmittelbar darstellen und überzeugen will, während sie doch als Kind einer späten Culturepoche nicht mehr in der bloßen Unmittelbarkeit (Naivetät) erhaben sein kann. Zunächst machte die Wirklichkeit der Bewegung im Raum, wie man sie bei Correggio vorfand und adoptirte, die Kunst gleichgültig gegen alle höhere Anordnung, gegen das einfache Große im Bau und im Gegensatz der Gruppen und Einzelgestalten. Einzelne Bilder des Guido, der Carracci, des Guercino und Domenichino werden darauf als rühmliche Ausnahmen dieser allgemeinen Regel aufgeführt. Der Mittelpunkt, dem meist alles Uebrige geopfert wird, ist die Darstellung eines leidenschaftlichen Moments, nächst dem das Anbringen einer prächtigen Actfigur. Wie diese Bestrebungen nun sowohl bei den erzählenden und bei den Altarbildern zur Geltung gekommen, wird im Einzelnen vortrefflich dargestellt, und das Verkehrte und Widerwärtige worin am stärksten die Naturalisten verfallen, schlagend nachgewiesen. Eine besonders bedeutende Rolle spielt in dieser Zeit die Kuppel- und Gewölbmalerei, wobei in der Auffassung das Princip des Correggio befolgt wird. Lodovico Carracci, Domenichino, Massimo Stanzioni handhaben dasselbe noch mit Maaß und einer gewissenhaften Ausführung, der gewissenlose Lanfranco aber zuerst mit Willkühr und Oberflächlichkeit. Seinem Beispiel folgen die Späteren mit immer zunehmendem Manierismus. Die höchst profane Weise, wie so manche biblische Gegenstände, z. B. Joseph mit Potiphar's Weib, Loth mit seinen Töchtern von Guercino, Billivert, sowie die Parabeln von Domenico Feti behandelt werden, machen bei dem Verf. den Uebergang zu der Darstellung profaner Gegenstände. Die Bedeutung der Hauptwerke, der Fresken der Carracci im Pallast Farnese, der Diana mit den Nymphen von Domenichino, der Bilder des Albani wird kurz, aber treffend, charakterisirt. Nur bei Guido habe ich die Erwähnung seiner Aurora an dieser Stelle vermißt, wie sehr ich auch sonst mit dem Verf. übereinstimme, daß dieser Meister in solchen Vorgängen meist sehr kalt läßt. Die Naturalisten behandeln solche Gegenstände genreartig und gemein, wofür die Verschwörung des Catilina im Pallast Pitti von Salvator Rosa ein sehr schlagendes Beispiel gewährt. „Mit Pietro da Cortona und Luca Giordano beginnt endlich für die mythologische und allegorische Frescomalerei das Zeitalter der reinen Decoration."

Die Genre- und Schlachtenmalerei werden mit Recht kurz abgefunden, um noch schließlich etwas länger bei der Landschaftsmalerei zu verweilen. Sowohl im 15. wie am Ende des 16. Jahrhunderts sind die Anregungen hiezu, im ersten Fall durch die Bilder der Schule des van Eyck, im letzten durch die Brüder Mathäus und Paul Bril, von den Niederlanden ausgegangen. In größerer Ausführlichkeit behandelt die Landschaft zuerst Tizian. Von ihm werden, wie der Verf. bemerkt, die Bolognesen angeregt, doch hat auf Annibale Carracci nachweißlich auch Paul Bril eingewirkt. Sie führen das Gesetz der Linien, die Oeconomie und eine edle Bildung der Gegenstände darin ein. Häufig spielen auch die Figuren darin eine ungleich bedeutendere Rolle, als bei den Nordländern. Von Salvator Rosa sagt der Verf. besonders glücklich: „Abendliche, oft zornig beleuchtete Felsgegenden und schroffe Meeresbuchten, unheimlich staffirt, sind anfangs sein Hauptgegenstand, dann erhebt er sich zu einer ruhig grandiosen, durch bedeutendere Formen und Ströme von Licht überwältigenden Art." Völlig meine Ueberzeugung spricht der Verf. aus, wenn er sagt: „Der bewußteste von Allen, der definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze, ist Nicolas Poussin. Ebenso treffend ist Alles, was er von Gaspar Poussin sagt; ganz besonders aber stimme ich ihm bei, wenn er äußert, daß bei ihm die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt sind, wie bei keinem Anderen. Von Claude endlich, welcher diese „heroisch pastorale" Gattung zur höchsten Verklärung führte, heißt es: „Seine Landschaften sind im Bau weniger gewaltig, als diejenigen des Gaspar, allein es liegt in denselben ein unaussprechlicher Zauber. Claude, als reingestimmte Seele, vernimmt in der Natur diejenige Stimme, welche vorzugsweise den Menschen zu trösten bestimmt ist und spricht ihre Worte nach."

Mit der zuversichtlichen Hoffnung, daß solchen, welche die Kunstpilgerfahrt nach Italien machen, durch dieses treffliche Buch, mit dem Verständniß der Welt von Kunstwerken eine Fülle des edelsten Genusses erschlossen werden wird, nehme ich von demselben Abschied.

Zeitung.

F. **Berlin.** Der Graveur und akademische Künstler Heinrich Gustav Schilling fertigt mittelst einer Bohrmaschine Petschafte, welche in Bezug auf Schärfe und Eleganz in hohem Grade ausgezeichnet und aller Empfehlung würdig sind. Die Buchstaben bilden nicht, wie bei den gravirten Stempeln, überhaupt nur eine Erhöhung, sondern sie treten mit gleichmäßigem Kegel, bis zu ¼ Linie hoch, scharf aus der nicht minder äußerst scharfen und, selbst bei dem kleinsten Muster, durchaus gleichmäßigen Guillochüre hervor, so daß sie das Ansehen von gegossener, aufgelegter Schrift haben. Eine Probe, die wir mit einem Abdruck in dem ordinärsten Packlack anstellten, zeigte, daß sich selbst hier die oben gerühmten Eigenschaften bewähren. Die gebohrten Siegel sind eine neue Erfindung, bis jetzt nur in England angefertigt und von dort nur zu sehr hohen Preisen zu beziehen gewesen. Schilling hat die nothwendige Maschine dazu neu erfunden und giebt in seinen Leistungen dem englischen Fabrikate nicht das Geringste nach.

Von Kugler's und Menzel's Geschichte Friedrichs des Großen wird der Verleger, Hr. Mendelssohn in Leipzig, eine neue Auflage veranstalten. Es werden darin mehrere neue Zeichnungen des Künstlers aufgenommen werden.

Wien. Aus der W. Z. erfahren wir, daß die Gesammtzahl der Projekte, welche von österreichischen und außerösterreichischen Architekten vorgelegt wurden, sich auf 75 belief. Darunter waren 13 bereits vor der Konkursausschreibung und 62 in Folge des Konkurses eingesandt. Ein umständlicher Bericht über den bisherigen Gang der Arbeiten wird zur demnächst erfolgenden Veröffentlichung vorbereitet.

Braunschweig. Der zwischen dem Ausschusse der Landesversammlung und dem Bildhauer Rietschel zu Dresden abgeschlossene Vertrag über Anfertigung des Modells der auf das Residenzschloß zu Braunschweig zur Feier des 25jährigen Regierungsantritts des Herzogs zu stellenden Quadriga ist nunmehr höheren Orts genehmigt. Nach demselben muß der Künstler die Arbeit bis zum Schlusse des Jahres 1858 beendigen. Derselbe erhält dafür 20,000 Thlr. nämlich 9000 Thlr. für Auslagen und 11,000 Thlr. als Honorar. Die Pferde werden gehend, nicht springend dargestellt werden. Den Guß der Quadriga wird der geschickte Bildhauer Howald zu Braunschweig, welcher bereits die dortige Leisingsstatue nach Rietschel's Modell anfertigte, ausführen. Diese Arbeit ist mit Einschluß des Materials und der Unkosten der Aufstellung des Viergespanns auf 40,000 Thlr. veranschlagt; wonach also die sämmtlichen Ausgaben für das Kunstwerk sich auf 60,000 Thlr. belaufen. Rechnet man für den Guß und die Aufrichtung den Zeitraum eines Jahres, so kann das Schloß die beabsichtigte neue Zierde bis Ende des Jahres 1859 erhalten. (M. C.)

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Die Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst wird bereits durch 32 gezeichnete Aktien repräsentirt. Mehrere Anmeldungen sind noch in naher Aussicht. Die fälligen, zum größten Theil schon frühzeitig eingegangenen Zahlungen sind in der Gothaischen Landes-Kreditkasse verzinslich angelegt.

Nach dem Beschlusse der Münchener Berathungen vom 11. u. 12. August 1854 hat der unterzeichnete provisorische Geschäftsführer die Verpflichtung, zum September d. J. eine Versammlung der Betheiligten einzuberufen, welche nach Angabe von §§. 7—10 der Statuten zu berathen, so wie einen definitiven Vorstand oder Verwaltungsausschuß zu wählen und die Geschäftsordnung in allen Punkten festzustellen haben wird.

Es erfolgt daher hierdurch die Bekanntmachung, daß mit Genehmigung der hohen Königl. Sächsischen Regierung

die erste Hauptversammlung der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst am 27., 28. u. 29. September d. J. zu Dresden

stattfinden wird.

Die zur Verbindung gehörenden Kunstvereine und die sonstigen Mitglieder derselben werden demnach ergebenst eingeladen, die Versammlung gemäß §. 7 recht zahlreich zu beschicken. Insbesondere wird auf den Inhalt des §. 8 aufmerksam gemacht und gebeten, daß die Herren Vertreter sich mit Vorschlägen rüsten, so wie, daß man etwanige schriftliche Vorschläge bis zum 1. September an den Unterzeichneten einreichen wolle.

Für die Berathungen ist das Sitzungszimmer des Dresdener Kunstvereins bereitwillig zugesagt und es wird daselbst

die erste Sitzung am 27. September d. J., Morgens 9 Uhr,

beginnen. — Die Arnold'sche Buchhandlung ist zur Ertheilung jeder nöthigen Auskunft bereit, weshalb die Herren Abgeordneten gebeten werden, unmittelbar nach ihrer Ankunft Namen und Wohnung in das dort ausliegende Verzeichniß eintragen zu wollen.

Die Vertretung von Vereinen oder sonst statutenmäßigen Mitgliedern sind der General Graf O. von Vaudissen, Vorsitzender des Kunstvereins zu Dresden, der Redakteur F. Eggers in Berlin und der Unterzeichnete auf zu ertheilende Vollmacht zu übernehmen gern bereit.

Tagesordnung.

1) Begrüßung der Versammelten durch den Berufenden und Constituirung der Versammlung. Abgabe der Vollmachten 2c.
2) Bericht des provisorischen Geschäftsführers.
3) Berathung der Vorschläge über die zu machenden Bestellungen.
4) Berathung über die Umlaufs-Ordnung der Bilder.
5) Feststellung des Geschäftsganges und der Befugnisse der Beamten.
6) Wahl des definitiven Geschäftsführers und der sonstigen Verwaltungsmitglieder.
7) Wahl des nächsten Ortes der Zusammenkunft.

Looff, Schulrath in Gotha,
provisorischer Geschäftsführer der Verbindung deutscher
Kunstvereine für historische Kunst.

Briefwechsel.

Dr. —dur in N.: Wir danken für die angenehme Nachricht und wünschen von Herzen Glück. — Hr. G. L. cand. jur. in B.: Wir bedauern, von der gütigen Sendung keinen Gebrauch machen zu können.

(Dieser Nummer ist Nr. 16 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 33. **Donnerstag, den 16. August.** **1855.**

Ueber die correspondirenden Elemente der plastischen und tonischen Künste.

Von **Dr. Adolf Zeising.**

(Fortsetzung.)

Etwas schwieriger und mißlicher erscheint der Nachweis der **formellen** Analogien. Vergegenwärtigen wir uns zunächst die formellen Eigenschaften, auf denen die charakteristischen Unterschiede der plastischen Erscheinungen beruhen, so sind es die des Gradlinigen und Krumlinigen, des Eckigen und Runden, des Parallelen und Divergirenden, des Rechteckigen und Schiefen, des Spitzwinkligen und Stumpfwinkligen, des Kreisförmigen und Elliptischen, des Gleichtheiligen und Ungleichtheiligen u. s. w. Welche dieser Eigenschaften oder welche ihnen entsprechende möchten nun wohl im Bereich der tonischen Erscheinungen zu finden sein? Es scheint fast, als müsse es vergeblich sein, überhaupt danach zu suchen. Und doch läßt sich nicht wegleugnen, daß wirklich deren vorhanden sind; dies bezeugt das Gefühl, welches die gleichen Wirkungen empfindet, und der Sprachgebrauch, der auch hier nicht wenige Ausdrücke promiscue gebraucht, indem er z. B. von harten und weichen, eckigen und runden, stumpfen und spitzen Tönen und Tonverbindungen spricht und dadurch andeutet, daß schon der sprachbildende Mensch bei gewissen Tonformen etwas Aehnliches, wie bei gewissen Körperformen empfunden hat. Der wissenschaftliche Trieb wird also auch hier das Bedürfniß fühlen, das dunkel Empfundne zu möglichst klarer Erkenntniß zu bringen, und wir wollen daher versuchen, auch in formeller Beziehung die mit einander correspondirenden Elemente der plastischen und tonischen Erscheinungen zusammenzustellen. Um uns hiebei von vornherein vor einer Vermengung der nicht zusammengehörigen Elemente zu bewahren, mögen die wesentlichsten und hauptsächlichsten Beziehungen, zwischen denen wir Analogien entdeckt zu haben glauben, sogleich vorangestellt werden. Sie sind in folgenden drei Sätzen enthalten:

1. Diejenige Seite der Form, welche wir an den plastischen Erscheinungen als Contur oder Umriß bezeichnen, finden in den tonischen Erscheinungen ihr Analogon an der Melodie;

2. Diejenige Seite der Form, welche sich bei jenen als gesetzmäßige Raumeintheilung des Umrisses darstellt, erscheint in diesen als gesetzmäßige Zeiteintheilung der Melodie, d. i. als Rhythmus;

3. Diejenige Seite der Form, welche die verschiedenen Theile einer Erscheinung zu einander und zum Ganzen in das gehörige Verhältniß bringt und deßhalb an den plastischen Erscheinungen vorzugsweise als Proportionalität bezeichnet wird, findet in den tonischen Erscheinungen ihr Analogon an der Harmonie.

Daß — um zunächst über den ersten dieser Sätze zu sprechen — die Melodie innerhalb der Tonik dasselbe ist, was der Umriß in der Plastik, stellt sich am deutlichsten dar, wenn man eine plastische Figur nicht auf einmal, sondern nach und nach betrachtet d. h. den Blick an den die Form bildenden Punkten und Linien so lange fortgleiten läßt, bis er die ganze Figur umkreist hat. In diesem Falle bemerken wir nämlich, daß sich ein Umriß als Umgränzung einer in sich abgeschlossenen Figur überhaupt nur auf die Weise bilden kann, daß das primitive, monadische Element desselben, d. i. ein ursprünglich gesetzter Punkt, aus sich herausgeht, zur Linie wird und als solche irgend eine Richtung nach einem bestimmten Punkte im allgemeinen Raume einschlägt, daß alsdann die Linie die ursprünglich eingeschlagene Richtung sogleich oder nachdem sie dieselbe eine Strecke beibehalten, wieder verläßt und eine andre wählt und in dieser Veränderung der Richtung so lange fortfährt, bis sie wieder auf anderem Wege in dem ursprünglich gesetzten Punkte eintrifft. So lange die Linie hiebei in der einmal eingeschlagenen Richtung verharrt, nennen wir sie eine grade Linie; dagegen sobald sie die ursprüngliche Richtung einmal oder mehrmals verändert hat, eine gebrochene oder eine gekrümmte Linie; eine gebrochene nämlich, wenn sich die Richtungsveränderung oder Abweichung nach Graden bestimmen läßt, eine gekrümmte hingegen, wenn sie eine nach Graden unbestimmbare ist. Die Brechung der Linie stellt sich an der Figur als Ecken- oder Winkelbildung, die Krümmung als Bogen oder Rundung dar. Es lassen sich daher nach der Formation des Umrisses zwei Hauptklassen von Figuren unterscheiden: gradlinige und krummlinige, jene von eckigem, diese von run-

dem Charakter, zu denen sich dann als dritte Klasse noch solche von gemischtem Charakter gesellen können.

Gerade so verhält es sich nun auch mit den tonischen Figuren und Melodien. Auch diese können sich nur auf die Weise bilden, daß ihr primitives, monadisches Element, d. i. ein einfacher Ton, aus sich herausgeht und eine Richtung nach irgend einem Punkte der allgemeinen Zeit einschlägt, also sich gleichsam zu einer tonischen Linie gestaltet, daß alsdann diese Linie ihre ursprünglich eingeschlagene Richtung sogleich oder nachdem sie dieselbe eine Zeitlang beibehalten, verläßt und eine andre wählt, d. h. die Art ihrer Bewegung (Vibration) ändert; und daß sie diese Veränderung der Richtung so lange fortsetzt, bis sie wieder, wenn auch nur scheinbar, in dem ursprünglichen Momente der Zeit eintrifft und sich somit zu einer tonischen Periode (περίοδος), d. i. zu einem in sich geschlossenen Stück Zeit, zu einem zeitlichen Umriß abgerundet hat. Die plastische und tonische Form hat also folgende correspondirende Elemente. Was dort der Punkt ist, ist hier der einfache, noch ausdehnungslos gedachte Ton; was dort als Linie erscheint, stellt sich hier als Weitertönen dar. Dieselbe Bedeutung, welche dort die grade Linie hat, hat hier die Fortdauer oder Wiederholung desselben Tons, was dort die Richtungsveränderung ist, ist hier der Uebergang zu einem höheren oder tieferen Ton. Dieselbe Analogie zeigt sich nun auch in den verschiedenen Arten der Richtungsveränderung. Zeigt sich dort die nach Graden bestimmbare Abweichung als Ecke oder Winkel, so stellt sie sich hier als stoßweise oder staccato bewirkte Tonveränderung dar, an welcher der bestimmbare Grad der Abweichung Intervall genannt wird; und erscheint die nach Graden unbestimmbare Abweichung dort als Bogen oder Rundung, so gestaltet sie sich hier als schleifweise oder legato bewirkte Tonveränderung. Es lassen sich daher auch unter den Tonfiguren oder Melodien zwei Hauptklassen unterscheiden, von denen die einen den gradlinigen oder eckigen, die andern den krummlinigen oder runden Figuren der plastischen Welt entsprechen, und aus beiden lassen sich wie dort, Figuren von gemischtem Charakter zusammensetzen.

Auf gleiche Weise wie der allgemeine Typus, beruht nun auch der individuelle Charakter der tonischen Figuren, der Grad ihrer Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit, ihre größere Neigung zur Einfachheit oder Mannigfaltigkeit u. dgl. ganz auf denselben Bedingungen wie der individuelle Charakter der plastischen Figuren. So kommt z. B. die Regelmäßigkeit der letztern einerseits durch die Gleichheit der verschiedenen Winkel oder Curven, andererseits durch das Gleichmaaß der verschiedenen Seiten zu Stande; und ganz dem entsprechend stützt sich auch die Regelmäßigkeit der tonischen Figuren einerseits auf die Gleichheit der Intervalle in den gestoßenen oder der Flexionen in den geschleiften Uebergängen von einem Ton zum andern, andererseits auf das Gleichmaaß der den einzelnen Tönen eingeräumten Zeitdauer. Als eine diesen Bedingungen entsprechende und mithin regelmäßige Tonfigur läßt sich z. B. die chromatische Tonleiter betrachten: denn zwischen den einzelnen auf einander folgenden Tönen besteht durchweg dasselbe Intervall, nämlich das eines halben Tones und jedem einzelnen Ton derselben wird bei einfachem Vortrage dieselbe Zeitdauer eingeräumt. Sofern nun diese Figur zu ihrem Herausgehen aus dem ursprünglichen Tonmoment (d. i. dem Grundton) und zum endlichen Wiedereintreffen in einem dem Ohr mit ihm identisch erscheinenden Tonmoment (d. i. in der Octave des Grundtons) zwölf gleicher und zwar nach Graden bestimmbarer Richtungsveränderungen bedarf, ist sie unter den tonischen Figuren genau dasselbe, was das regelmäßige Zwölfeck unter den plastischen Figuren ist. Denkt man sich hingegen den Uebergang vom Grundton zur Octave zwar ebenfalls als einen durchaus gleichmäßig fortschreitenden, so jedoch, daß sich weder die Zahl der Fortschrittsmomente noch der Grad der Abweichungen zwischen ihnen bestimmen läßt, so erhält man die Vorstellung einer tonischen Figur, der unter den plastischen Figuren — wenn man von einem unten noch zu berührenden Unterschiede absieht — die Figur des Kreises entsprechen würde. — Auf ähnliche Weise läßt sich die legato vorgetragene diatonische Tonleiter mit dem Umriß der Eiform vergleichen; denn beide bestehen aus zwei völlig symmetrischen und mit einander correspondirenden Hälften, deren charakteristische Bildung darin besteht, daß sie nach zwei stärkeren Abweichungen eine geringere folgen lassen, indem die Hälfte der Eilinie von den kreisförmigen Krümmungen zur parabolischen und die Hälfte der diatonischen Tonleiter zweimal vom Intervall des ganzen Tons zum Intervall des halben Tons fortschreitet.

So finden wir also gerade eine der wichtigsten Grundformen in der tonischen Welt mit gleich wichtigen Grundformen der plastischen Welt auf überraschende Weise im Einklange; und wenn auch eine derartige Vergleichung nicht weiter durchführbar sein, ja in der Ausspinnung selbst mißlich erscheinen sollte, so wird doch daraus jedenfalls die Einsicht gewonnen, daß die befriedigende Wirkung, welche jene einfachen musikalischen Urformen auf Sinn und Gemüth ausüben, keine zufällige ist, sondern von denselben oder ganz ähnlichen Ursachen ausgeht, wie der befriedigende Eindruck gewisser plastischer Urformen.

(Fortsetzung folgt.)

August Wredow's Gruppe für die Schloßbrücke in Berlin.

(Hierzu eine Radirung.)

Unsere Leser wollen sich aus unserer Schilderung der Berliner Schloßbrücken-Gruppen im Jahrg. 1853 erinnern, daß das letzte Piedestal damals noch leer blieb. Der Tod fehlte bis jetzt unter den Kämpfern und Siegern. Daß Wredow nunmehr sein vollendetes Modell von der „Victoria, welche den gefallenen Helden aufwärts führt" nach Carrara geschickt hat, ist bereits angezeigt worden. In der heute beigegebenen Radirung von L. Pietsch legen wir es abbildlich vor.

Es sei dabei erlaubt, die Anordnung des Ganzen in's Gedächtniß zurückzurufen. „Die Schloßbrücke wölbt sich" — um mit Kugler zu reden — „in majestätischer Breite, den umgebenden Plätzen auf ihrer Oberfläche einen neuen Platz hinzufügend über einen Arm der Spree hin; die Geländer der Brücke sind reich durch die bildende Kunst verziert." Die Bekrönung der Brückenpfeiler bilden kolossale Granitwürfel von röthlicher Farbe; hohe Postamente von grauem, schlesischem Marmor sind auf dieselben gestellt und tragen jene Gruppen, welche, ideal gedacht, die allgemeinen Momente der Befreiungskriege versinnlichen und dadurch in Uebereinstimmung treten mit den auf den anliegenden Plätzen aufgestellten Heldenfiguren, den Persönlichkeiten, welche die allgemeine Idee des Freiheitskampfes verwirklichten und ihre Namen hineinwoben.

Man erblickt also in den vier Gruppen des innern Kreises die Darstellung des Krieges in seinen verschiedenen Stadien: die Uebung in den Waffen, welche sich auf die Schöpfung des Landsturms bezieht; die Weihe zum Kampf, welche die Einsegnung der Truppen versinnlicht; den Auszug zum Streit, der an den feierlichen Auszug der Freiwilligen erinnert, der so vielen Mitlebenden noch in lebhafter Erinnerung sein muß; endlich den Kampf selber. Lassen sich hier direkte Bezüge zur wirklichen Geschichte jenes Krieges nachweisen, so enthalten die Eckgruppen allgemeine Beziehungen auf jeden, also auch auf diesen Kampf. Während in den genannten Gruppen Pallas Athene in Gesellschaft des Kämpfers gefunden wird, sind es



Siegesgöttinnen, welche in den Eckgruppen den Knaben die Geschichte lehren, den Verwundeten unterstützen, den Sieger krönen und den ruhmreich Gefallenen aufwärts tragen.

Mit dieser letzten Gruppe haben wir es hier zu thun. Wredow komponirte sie mit dem vollen Bewußtsein der Gesetze, welche die klassische Kunst der Plastik herausgearbeitet hat, mit dem Bewußtsein, daß Schönheit die Hauptaufgabe der Kunst und das Maaß eine Bedingung der Schönheit sei. Deshalb hat er nicht den Todten, sondern den Sterbenden gebildet; noch schützt der letzte Lebenshauch, der durch den Heldenkörper zieht, denselben vor unschönem Verfall; denn seine Formen sind tadellos, er ruft Schmerz hervor bei denen, die ihn sehen, weil er dem Tode verfallen sein soll. Die ermattenden Füße berühren den Schild, „den er nicht lassen wollte"; noch hält die tapfere Hand das Schwert, welches so Vielen den Tod gebracht hat, dessen Opfer der Jüngling nun selber ist. Diese beiden Motive fallen vortrefflich mit den Kompositions-Absichten zusammen, indem die Erhöhung der Füße, welche der Schild bewirkt, vermeidet, daß dieselben noch bei ziemlicher Entfernung schon für das Auge des Beschauers zerschnitten werden; indem ferner das Schwert durch den Schatten, den es über den Körper wirft, die Leere angenehm aufhebt, welche bei einer anderen Lage der Waffe nothwendig auf dem Körper entstanden wäre. Zeigt die rührende Gestalt des Jünglings ganz Ausathmung, Versiegung des Lebens, so ist dagegen die ihm zugesellte Göttin, mit deren Unterstützung er den Tod besiegt und zu neuem Leben aufathmet, voll von dem Gefühle unsterblicher und siegender Kraft. Es ist ein solcher Zug in ihrer Bewegung, es ist so viel edle Energie darin, daß der Gedanke, sie sei ein irdisch Weib, nicht aufkommen kann. Man sieht eine Göttin, welche die Bahnen zu den ewigen Sitzen der Götter mit so elastischem Schwunge durchfliegt, daß dabei die Anmuth fehlen könnte, wenn sie ihr nicht angeboren wäre.

Möchte der Augenblick nicht allzufern sein, der dieses schöne Bildwerk auf das wartende Piedestal bringen und die Schloßbrücken-Zier vollständig machen wird.

Wredow liebt es, langsam und mit Bedacht zu arbeiten. Er denkt viel über seine Kunst und bei seinen Werken, in denen er sich selber schwer genügt. Daher ist ihre Zahl nicht groß, aber sie tragen alle den Stempel hoher Reife an sich.

Wredow gehört ebenfalls zu den Schülern Rauchs. Im J. 1804 in Brandenburg geboren, trat er 1823 in die Werkstatt dieses Meisters als Schüler ein. Sein gründlicher Sinn trieb ihn vor Allem zu einem genauen und umfangreichen Studium der Anatomie, deren Kenntniß er sich in den drei Jahren, die er bei dem Altmeister zubrachte, aus dem Fundamente aneignete. Er besuchte dazu die medizinischen Anstalten, arbeitete den vollständigen Apparat praktisch nach und war bald im Stande, Unrichtigkeiten seiner Vorbilder zu verbessern. So ausgerüstet, begab er sich im J. 1826 nach Rom. Hier theilte er seine Zeit gewissenhaft zwischen Ausübung und Studium. Ihm war das klassische wie das moderne Rom, die plastische und die malerische Welt, ihm war zugleich Volk, Geschichte, Sitten und Sprache, — Alles war ihm Gegenstand des Interesses und der Beobachtung, und er sammelte nicht nur mit Auge und Hand, sondern zugleich mit dem ganzen Geiste. — Die erste bedeutendere Arbeit, welche er unternahm, war ein „Ganymed als Hirtenknabe", der, 1827 im Modell fertig, bis 1829 in Marmor ausgeführt wurde. Dieses Bildwerk, welches voll ist von dem bezaubernden Liebreiz der Jugend, kam in den Besitz Sr. Maj. des Königs und befindet sich jetzt in Charlottenhof bei Potsdam. Ein Abguß davon ist am Eingange des Antikensaales des Berliner Gewerbe-Instituts, freilich nicht ganz günstig, aufgestellt. Der Knabe lehnt den Hirtenstab in den lässig herabfallenden rechten Arm; mit der Linken schirmt er die Augen, welche in die Höhe spähen, als hätte bereits der Adler des Olympiers seine Aufmerksamkeit erregt, ohne daß er ahnt, daß dieser es nicht auf die Heerde, sondern auf den Hirten abgesehen hat. Es läßt sich nichts Einfacheres und Anmuthigeres denken, als dies Motiv zu einer Knabenstatue. — Die nächste Arbeit des Künstlers (1832) war ein „bittender Knabe" (4 Fuß hoch), den der Verein der Preußischen Kunstfreunde in einer kleineren Wiederholung in Marmor für seine Verloosung im J. 1843 ankaufte, wodurch er in die Hände des Hrn. Zuckerbäckers Polborn in Berlin kam. Der Kopf ist öfter wiederholt worden und kam u. a. nach England. Als letzte Frucht seines römischen Aufenthalts bildete der Künstler die Figur eines „Paris" (6½ F. hoch), mit der er in's Vaterland und zwar nach Berlin zurückkehrte. Auch dieses Werk bestellte des hochseligen Königs Majestät in Marmor, in welcher Gestalt es jetzt die Bildergalerie in Potsdam ziert. Ein Abguß davon steht in dem Antikensaal der Akademie der Künste. Der Günstling der Venus ist mit seinem Bogen beschäftigt dargestellt. So fand ihn etwa Hektor

— — — „die stattlichen Waffen durchforschend,
Panzer und Schild, und glättend das Horn des krummen Geschosses."

Er setzt dazu den linken Fuß auf einen Schemel und stemmt die Waffe gegen das Bein und den Boden. Panzer und Helm liegen neben ihm und füllen den durch das ausschreitende Bein entstehenden Raum. Auf dem Haupte trägt er die phrygische Mütze; sonst ist er ganz unbekleidet. Der Kopf ist meisterhaft im Ausdruck. Die weichen und angenehmen Formen haben zugleich etwas Leichtfertiges, mit kleinen Dingen Beschäftigtes, wie Einer, der mehr Lust an den Waffen selbst, als an ihrem Gebrauch hat. Der Eifer im Putzen nimmt ihn so in Anspruch, daß der zierliche Mund zu rascheren Athemzügen sich ein wenig geöffnet hat. Die Körperbildung ist edel und verräth die Abstammung aus dem Fürstenhause, aber sie ist zugleich durch das weichliche Hirtenleben weniger gymnastisch gebildet, als voll und natürlich ausgewachsen. Die Stellung ist für die plastische Darstellung eine sehr schwierige, da durch beide nach einer und derselben Seite gerichteten Arme die Brust eingeengt erscheint und doch vollständig vorhanden sein muß; es bedurfte der sicheren anatomischen Kenntnisse, in deren Besitz der Künstler ist, um diese Aufgabe glücklich zu lösen; aber sie ist so vollkommen gelöst, daß die Götter und Heroen der antiken Welt, die in dem Antikensaal der Akademie aufgestellt sind, das Werk Wredow's als ebenbürtig anzuerkennen haben und daß selbst ein Kenner der Antike fragen würde: „Wo wurde doch dieser Paris gefunden und wie kommt es, daß ich ihn nicht kenne?"

Zur Ausführung dieser Statue war der Künstler nach Carrara gegangen. Dort entstand auch (1844) ein „Merkur als Kind", wie er mit dem Stabe die Schlangen berührt, woraus der Caduceus entsteht. Diese liebenswürdige Figur, deren Original in Marmor in den Besitz des hannöverschen Consuls Wedekind in Osnabrück kam, ist später öfters von dem Meister wiederholt worden.

Daß Wredow mit Schievelbein für die Kirche zu Helsingfors die 12 Apostel in kolossaler Dimension gefertigt hat, ist schon neulich erwähnt worden. Die Modelle dieser charakteristischen, ernst und würdig komponirten Gestalten gehen eben jetzt nach Brandenburg, wo sie am Altare des Domes, wie wir schon erzählten, ihre Aufstellung finden sollen.

Für die Schloßbrücke hatte der Künstler schon früher auf eigne Hand acht Kompositionen entworfen, welche, sich an die Idee Schinkel's im Allgemeinen anschließend, acht charakteristische Momente des Befreiungskrieges durch eben so viele Gruppen vergegenwärtigten. Auch hier war ein Krieger stets mit einer Figur vereinigt, welche die höhere, überirdische Gewalt repräsentirte, in Gestalt von Siegesgöttinnen oder in der der Borussia. Alles bezog sich mehr auf den besondern Verlauf eben des Kampfes, um dessen Verherrlichung es sich handelte; das gab folgende Momente:

1. Flucht.	3. Auszug.	5. Opfer (Tod).	7. Sieg.
2. Ermannung.	4. Verwundung.	6. Grenzüberschreitung.	8. Mäßigung.

Man sieht, der Künstler hat mit der Erniedrigung Deutschlands, das sich dem Eroberer beugte, angefangen; es folgt Preußens Erhebung, der Auszug in den Kampf, die Wunden, die er schlug; die Opfer, die er forderte. Dann der Zug nach Paris, der endliche Sieg und die dem Sieger so wohl anstehende Mäßigung. Zwar zeigt der Entwurf nackte, ideale Kriegergestalten; doch ist der Künstler der Ansicht, daß eine reale Erfassung der Aufgabe, selbst ohne das plastisch doch gewiß höchst widerspenstige Kostüm der damaligen Zeit zu verlassen, nicht bloß am Orte, sondern auch sehr ausführbar gewesen wäre. Wir haben unsere Zweifel gegen dergleichen, bis wir mit Augen sehen, daß es gemacht worden ist und zwar so gemacht, daß es befriedigt; denn es ist Sache der Praxis, der Theorie voran zu gehen. An Allgemeinverständlichkeit für das Volk, das ist freilich nicht zu läugnen, würden die Gruppen gewonnen haben, und das ist es ja, wonach diejenigen immer rufen, welches denjenigen angeblich immer fehlt, die an der Nacktheit der idealen Figuren Anstoß nehmen zu müssen meinen. Welche Verirrungen bei solchem Eifer vorkommen können, der ohne Respect vor dem Wesen der Kunst und ohne den guten Willen der wahren Würdigung ihres geschichtlichen Entwickelungsganges sie meistern zu dürfen glaubt, das haben die neulich erschienenen „Verirrungen der christlichen Kunst" von W. Ranke bewiesen, über welche wir im kritischen Theile des Deutschen Kunstblattes einige Worte zu sagen haben werden.

F. E.

Aus dem Pariser Ausstellungspalast.

V.

Gustav Richter. — J. Röting. — Fr. Kaulbach. — K. Begas. — Adolph Menzel. — Ed. Meyerheim. — K. Hübner.

„Hr. P. geht nun auf die Portraite über, denen er im Allgemeinen einen Mangel an Beseelung, an jener lebendigen Individualisirung verwirft, welche den Beschauer in unmittelbaren geistigen Verband mit dem Urbilde, dessen Charakter und Sinnesweise versetzen." (An solchen Portraiten hat in unserer Zeit überhaupt keine Schule einen großen Vorrath aufzuweisen).

„Eine ehrenvolle Ausnahme macht jedoch zunächst das Bildniß einer jungen Frau, in grünem Kleide, von Gustav Richter, eine reizende, ächt deutsche Erscheinung, geschmackvoll angeordnet, elegant in der Haltung, wahr, einfach und zart in der Ausführung." Dieses Bildniß der Schwester des Künstlers hat überhaupt hier den ungetheiltesten Beifall gefunden. Weniger günstig beurtheilt der französ. Kritiker die drei Bildnisse von Ed. Magnus, denen er, wie mir scheint, mit Unrecht, Absichtlichkeit und Mangel an Natur zum Vorwurf macht. Zuletzt rühmt er das Portrait eines jungen Mannes von J. Röting, welches auch in der That voll Charakter, durchaus wahr, entschieden in der Auffassung, streng und edel im Styl der Falten des breitgeworfenen schwarzen Mantels, und vortrefflich in Farbe und Behandlung ist. Es gereicht Bendemann zur Ehre, einen solchen Schüler gebildet zu haben. — Dann geht der Kritiker auf Fr. Kaulbach's Bildniß seines berühmten Vetters über, dem er ähnliche Eigenschaften wie dem vorigen, nur schwächer ausgedrückt, zuerkennt. Er beschreibt die Anlage des Ganzen, tadelt den Widerspruch zwischen dem Feierlichen der Auffassung im Allgemeinen, und dem leisen Verstoß gegen den Geschmack der in dem brennenden Cigarrenstumpen liegt, welchen der Direktor der königl. Akademie von München in der rechten Hand hält, und ergeht sich zuletzt weitläufig in physiognomischen Betrachtungen über die schwer zu deutenden und doppelsinnigen Züge des Dargestellten. Noch ist ein Künstlerbildniß übrig, das von K. Begas, von ihm selbst gemalt, und Peisse nimmt davon Veranlassung, die Lebensbeschreibung dieses Künstlers nachzuholen, der außerdem zwei größere Bilder ausgestellt hat." Er hatte sich, mit Wach, unter David und Gros in Paris ausgebildet, und der Eindruck dieser Erziehung klebte beiden Künstlern später noch immer an.... Zwar besuchte er im Jahre 1822 Italien und die deutsche Colonie in Rom, ward lebhaft eingenommen für den alterthümlich mystischen Geschmack seiner Freunde und brachte ihn mit nach Deutschland. Doch äußerte diese Bekehrung nur einen sehr geringen Einfluß auf seine Composition und seine Behandlungsweise. Als er im J. 1818, vor seiner ital. Reise, in Aachen, während des Congresses, einige seiner Bilder, und darunter einen Christus in Oelfarben ausstellte, so fanden die Franzosen dieselben zu deutsch und die Deutschen zu französisch. Die beiden Gemälde, die wir hier sehen, der Tod Abels und Christus, der die Zerstörung Jerusalems vorhersagt, sind wahrscheinlich unter seinen besten Werken ausgewählt worden. Im Allgemeinen ist darin zu leben, was vor einigen dreißig Jahren die amtlichen Berichte der Akademie der Schönen Künste in den verdienstvollsten Einsendungen unserer römischen Kunstzöglinge zu rühmen fanden. Damit ist hinlänglich angedeutet, daß diese Gemälde heutzutage für uns nichts sehr Ueberraschendes oder Anziehendes haben können. Ist man jedoch einmal darauf aufmerksam geworden, so erkennt man wohl, hinter dem Verbrauchten und Abgedroschenen eines conventionellen Systems, eine gewisse Tiefe der Empfindung, eine Kraft und Wahrheit des Ausdruckes, welche unter dem Professor einen Künstler und einen Meister ahnen lassen, — zwar einen Künstler und Meister des zweiten Ranges, unter diesen aber obenanstehend. Als Begas starb, war er Hofmaler des Königs von Preußen, Professor in Berlin, Mitglied der Akademien von Berlin und Dresden und Inhaber mehrerer Orden. Wenn diese Stellen und Auszeichnungen nur seinen Ruf beweisen, so bezeugen seine Werke, daß dieser Ruf sich auf das Verdienst gründete." *) —

Ehe ich nun zu der Betrachtung der Genrebilder und Landschaften aus der deutschen Schule übergehe, möchte ich einige erklärende Worte hier einschalten. Es ist zum ersten Male, daß deutsche Kunstwerke in beträchtlicher Anzahl hier in Paris öffentlich zur Schau gestellt werden, zum ersten Mal, daß die französische Kritik in den Fall kömmt, sich über unsere vaterländische Kunst umfassend und eingehend auszusprechen. Da nun die französische Kunstkritik, als der ziemlich getreue Ausdruck der hiesigen, so mannigfaltigen und reichverzweigten künstlerischen Produktion, nothwendiger Weise auch des umfassendsten und allgemeinsten Standpunktes sich erfreut, so braucht nicht erst nachgewiesen zu werden, von welch lebhaftem Interesse es für uns sein muß, diese Ansichten der französischen Presse oder eines ihrer hauptsächlichsten Stimmführer kennen zu lernen. Es geht überhaupt, um die Schönheiten und die Mängel eines Kunstwerkes zu erkennen, nichts über den frischen, augenblicklichen Eindruck, den das Neue und Ungewohnte macht; — wir selbst sehen unsere Fehler nicht; unserer Umgebung fehlt auch das Unmittelbare und Unbestochene des Urtheils, so wie in kleineren Lokalitäten die Möglichkeit des Vergleiches und die Erweiterung des Standpunktes; — oder endlich, es gebricht an Muth, die Wahrheit zu sagen. Ich habe deshalb keinen Anstand genommen, mich bis jetzt fast ausschließlich auf die Mittheilung französischer Urtheile zu beschränken, und zwar

*) Wir werden bald das Vergnügen haben, unseren Lesern einen ausführlichen Lebensabriß des zu früh Verstorbenen, begleitet von einem Stiche nach einer schönen Composition aus den hinterlassenen Zeichnungen, vorzulegen.

D. Red.

habe ich mich zunächst an einen Schriftsteller von anerkannter Gediegenheit angeschlossen, dessen Kunsturtheil nicht nur überhaupt auf dem Grunde einer allgemeinen klassischen und einer speziell philosophischen Bildung ruht — Peisse hat mehrere Arbeiten über die schottische Philosophie herausgegeben, — sondern der sich auch ein tiefer eingehendes Studium der verschiedenen Richtungen und Bestrebungen, welche seit Anfang des Jahrhunderts auf dem Felde der bildenden Künste in unserm Vaterlande sich geltend gemacht haben, hat angelegen sein lassen. Gerade das, was wir als bekannt weggelassen, die Einleitung, so wie die Lebensbeschreibung einzelner Künstler, welche Peisse in seinen Artikeln gegeben, würden dieses noch besser, als die von uns mitgetheilten Urtheile belegt haben. Was diese Urtheile selbst betrifft, so verhehlen wir uns nicht, daß dieselben durch ihre Strenge vielleicht da und dort anstößig sein werden — sei es nun, daß sie durch die etwas rücksichtslose Form einzelne Künstler verletzten, sei es, daß sie das Nationalgefühl kränken, indem die fremde Kritik theilnahmslos und unbarmherzig an solche Namen, die im Vaterlande einer allgemeinen Sympathie sich erfreuen oder gar ein Gegenstand der Verehrung für Viele sind, ihren Maaßstab anlegt und sie der zergliedernden Operation ihrer kalt verständigen Betrachtung unterwirft. Und diesen Eindruck befürchte ich weniger von dem schon Mitgetheilten, als von dem noch übrigen Theil der Peisse'schen Kritik über die deutsche Genre- und Landschaftsmalerei, in welchem sich zu der gewöhnlichen Strenge noch eine Art von Uebellaune, ja etwas Wegwerfendes gesellt, so wie er überhaupt nachlässig ausgearbeitet und ungenügend ist. Es ist dem Verf. offenbar die Geduld ausgegangen und er eilt, des Gegenstandes überdrüssig und sichtlich zerstreut, dem Schlusse entgegen. Dennoch theile ich auch diesen Schlußartikel noch mit, zunächst, weil mir überhaupt daran gelegen ist, das Urtheil eines Ausländers über unsere deutschen Künstler mitzutheilen und dann auch in Rücksicht auf manches Treffende und Belehrende, und auf die relative Wahrheit, die er immerhin enthält.

„Man sollte glauben, in einem Lande, wo das Leben im Innern der Wohnung so viel Platz einnimmt, wo alle Freuden und alle Leiden des Daseins sich auf den engen Kreis des Heerdes beschränken, wo die altherkömmlichen Sitten der Bürgerschaft und des Volkes ihre ursprüngliche Einfalt und Natürlichkeit bewahrt haben, müßte die Malerei mit Vorliebe die Ereignisse und den Schauplatz des täglichen Lebens zum Gegenstand ihrer Darstellungen wählen, wie dieses in der holländischen Schule der Fall gewesen. Nicht so aber in Deutschland, wenigstens in unsern Tagen (?). Seit der Art von Wiedergeburt, welche im Anfange unseres Jahrhunderts die deutsche Kunst erfahren, hat sie sich mit einer Art von vornehmer Strenge auf den idealen Höhen der Religion, der Philosophie und der Geschichte erhalten. Durch eine Uebertragung der Sitten und Gewohnheiten des gemeinen Lebens auf das Gebiet der Malerei hätte sie ihrer Würde zu vergeben und ihre Aufgabe zu verkennen geglaubt. Gewöhnt, wie sie war, den epischen, tragischen oder lyrischen Ton anzustimmen, konnte sie zu den Vertraulichkeiten der Musa pedestris des Horaz nicht heruntersteigen. Zudem war, um in diesen kleineren Gattungen sich eines wirklichen Erfolges zu erfreuen, eine Geschicklichkeit in Handhabung des Pinsels und der Farbe erforderlich, die man, in Folge einer übertriebenen und hartnäckigen Vorliebe für die Freske, und gewisser spekulativer Ansichten, geringschätzig behandelte und vernachlässigte. So fand sich die Gattungsmalerei so ziemlich ausgeschlossen von dem Programme, welches eine transcendente Aesthetik den Künstlern auferlegte. — Zudem ist die Geistesrichtung der Deutschen, um mit ihnen zu sprechen, eine wesentlich subjektive. Die Außendinge, die Gegenstände und Erscheinungen der sinnlichen Welt stellen sich ihnen nicht in ihrer plastischen Wirklichkeit dar, sondern nur als Stoff, als Text zu einer Verstandesthätigkeit, zu einem intellektuellen Prozeß, welcher diese Dinge zu Ideen verarbeitet. Lebhaft spricht die Natur sie an; allein da sie dieselbe nur mit den Augen des Geistes betrachten, so ist es ihnen nicht gegeben, sie für die leiblichen Augen, welche die des Malers sind, darzustellen — zu objektiviren (!!)."

„Unter diesen Bedingungen konnte die Genremalerei in Deutschland nicht wohl derselben Gunst und desselben Erfolges sich erfreuen, wie die historische Malerei. Nicht als ob man sich darin nicht versucht hätte. Es gab und giebt noch, in Düsseldorf und in München, eine zahlreiche Schule von Genre- und Landschaftsmalern; aber es scheint sich darin kein einziges Talent hervorgethan zu haben, welches mit denen der französischen, englischen und belgischen Schulen in die Schranken treten könnte (?). Auf alle Fälle setzt die deutsche Schule ihren Hauptruhm nicht in diese Gattungen, und sie macht unseres Wissens in diesem Punkte nur die sehr billigen Ansprüche eines gemäßigten Patriotismus. — Doch wie dem auch sei, wir sehen hier unter den von Deutschland eingesandten Bildern nur wenige Beispiele von Genremalerei, und unter diesen ist auch noch eine Wahl zu treffen."

„Ich weiß nicht, ob ich zu dieser Categorie ein Bild zählen darf, in welchem Hr. Ad. Menzel eines jener philosophischen Gastmähler des großen Friedrichs in Sanssouci im J. 1750 dargestellt hat. Der Hauptgast, nach dem Salomon des Nordens, ist Voltaire. Der König und der Philosoph vertrugen sich damals ganz gut; es war in den Flitterwochen ihrer Bekanntschaft. Damals schrieb Voltaire an alle Welt: „Dieser Held lebt in Potsdam, wie Plato unter seinen Freunden. Nie sah man so viel wahre Größe und so wenig Hochmuth .... Seine Soupers sind das, was man sich unter einem Pariser Souper vorstellt; sie sind immer köstlich; aber man führt dabei immer vernünftige Gespräche, die Gedanken sind kühn, die Worte sind frei rc. ..... V. hatte damals noch nicht von der „Orange" sprechen hören, die man wegwirft, wenn man ihren „Saft ausgedrückt hat", und er dachte noch nicht an die Flucht."

„Unter den übrigen Tischgenossen steht es uns frei, den verrückten La Mettrie, „den Atheisten des Königs von Preußen", wie Voltaire ihn nannte, den liebenswürdigen Grafen Algarotti, den Philosophen der Patagonier Maupertuis, den gottlosen Marquis d'Argens und den würdigen Arnaud-Baculard, den „Dichterjungen des Königs" zu erkennen. Es gehört Geist dazu, um so geistreiche Leute zu malen, und Hr. Menzel hat es daran nicht fehlen lassen. In seiner Tockirung läßt er sich nicht verkennen, sie ist leicht, gewandt, sprudelnd, und hat ein gewisses Gehenlassen, das bei den Zöglingen der Berliner Akademie*) nicht gewöhnlich ist. Dieser Lebhaftigkeit der Behandlung nach könnte man glauben, das Bild sei von einem unserer schnellfingerigen Pariser Tausendkünstler. Besonders fällt das capriziöse und feine Spiel der Lichter durch die Crystalle, das Porzellan und all' das zierliche Tafelgeräthe auf. Allerdings haben die pastellartig gestrichelten Töne etwas Flaues, dieser schillernde Vortrag etwas Oberflächliches. Auch könnte man finden, daß der Künstler an die Gläser und Teller mehr Geist gewendet hat, als an die Köpfe; aber im Ganzen ist dies immerhin ein sehr angenehmes Pasticcio des voltairischen Styles. — Hr. M. ist ein leichtes, gewandtes, vielseitiges Talent. Er hat sich in verschiedenartigen Gegenständen und Behandlungsweisen versucht: Malerei, Zeichnung, Steindruck; Sittenbildern, Arabesken, Vignetten. Er steht in Berlin als Genremaler in großer Gunst, was ihn nicht gehindert hat, in die Königl. Akademie der schönen Künste aufgenommen zu werden. Es scheint, daß in Preußen die Begriffe über die Hierarchie der Talente und der Gattungen weniger steif sind, als in Frankreich. Descamps und Meissonier könnten dort Akademiker sein."

*) Der er bekanntlich auch nicht war. D. Red.

„Da wir von Meissonier sprachen, der nicht zu der Akademie gehört, und auch keine Aussicht dazu hat, so wollen wir doch ein Wort von Hrn. Meyerheim sagen, der Akademiker und dazu Professor ist, und in Berlin als sein Nebenbuhler angesehen wird. Hier in Paris, im Angesicht der Werke dieser beiden Künstler, wird man Mühe haben, ich sage nicht den Vergleich, sondern auch nur die Zusammenstellung zu begreifen. Seine beiden Bilder, „Braunschweiger Bauern, zur Kirche gehend“ und eine „Handwerkerfamilie“ sind sehr sorgfältig und geschickt ausgeführt in jener kalten, geleckten, kleinlich genauen und ausgezirkelten Manier, mit jenem glatten und porzellanartigen Ansehen, die vor etlichen 40 Jahren Mode waren. Victor Bertin hätte die Blätter, die Rinde, das Moos an den Bäumen, das Erdreich und die Gräser nicht sauberer ausgeführt, als wir es in dem ersten dieser beiden Bilder sehen. Diese gewissenhafte Ausführung, so achtungswerth sie auch ist, verräth nirgends die Eigenthümlichkeit einer Meisterhand. Allerdings muß man in diesen kleinen Compositionen eine Wahrheit der Nachahmung und eine Treuherzigkeit des Ausdruckes anerkennen, welche, obschon etwas alltäglich, oder vielleicht gerade deshalb, die so allgemeine Popularität dieses Künstlers erklären. Dazu kommt die Theilnahme, welche schon die Gegenstände erwecken, die einem Kreise von Anschauungen und Empfindungen entnommen sind, denen jeder Geist und jedes Gemüth offen stehen. (Folgt eine kurze Beschreibung der allgemein bekannten Bilder.) Durch solche Schilderungen natürlicher Empfindungen und einfacher Sitten haben M.'s Bilder die Gunst des großen Publikums erworben. Einige derselben, wie seine „Kegelspieler“, sein „Stelldichein“ und besonders sein „blinder Bettler“, Eigenthum des Prof. Rauch, sollen bei ihrer Erscheinung ungewöhnliches Aufsehen erregt haben. Es scheint nicht, daß sie hier dasselbe Glück machen oder überhaupt nur, neben ähnlichen Erzeugnissen der französischen, belgischen und englischen Malerei, sehr lebhafte Theilnahme finden werden. Aber vor allen Dingen, sprechen wir nicht mehr von Meissonier!“ Es versteht sich von selbst, daß wir weit entfernt sind, dieses griesgrämige Urtheil in allen Stücken zu unterschreiben, und wir verweisen diejenigen Leser, welchen die früheren Jahrgänge des D. Kunstblattes zu Gebote stehen und die sich die Mühe des Nachschlagens nehmen wollen, auf unsere Parallele zwischen Meyerheim und Meissonier bei Gelegenheit des Salon von 1850—51.*)

„Man findet eine gewisse Frische der poetischen Empfindung und Einbildungskraft in K. Hübner's „Abschied der Auswanderer“. Den unter den hohen Gräsern eines ländlichen Kirchhofs ruhenden Todten gilt dieser Abschied; junge Mädchen und Kinder knien da und dort an Stellen, die durch Kreuze bezeichnet sind. Hinter den Felsen, die die Straße begränzen, zieht ohne Zweifel der Trupp der Auswanderer hin. Der religiöse und feierliche Eindruck des Auftrittes ist durch das Suchen nach rein malerischen Motiven in der Anordnung der Gruppen und Bewegung der Gestalten etwas beeinträchtigt. Zudem ist der Raum ungenügend ausgefüllt und die Landschaft hat zu viel Bedeutung. Man darf in der Malerei so wenig als in andern Gattungen mehrere Dinge auf einmal im Auge haben.“

Das zweite Bild von K. Hübner, das „Jagdrecht“, nach Freiligrath's Ballade, übergeht Peisse. Dagegen hat Michiels, im Avenir, den beiden lebensvollen und ergreifenden Schilderungen dieses Meisters, so wie auch Meyerheim's freundlichen und harmlosen Bildern deutschen gemüthlichen Stilllebens eine wohlwollendere Aufmerksamkeit und ausführlichere Beschreibungen gewidmet.

(Fortsetzung folgt.)

*) Jahrg. 1851 S. 194.

Zeitung.

H. W. Berlin. Ein Oelgemälde von Karl Arnold, die „Kreuzigung Christi war nur kurze Zeit im Saale der Königl. Kunstakademie ausgestellt und ist bereits nach seinem Bestimmungsorte, Kandau in Kurland, abgesandt. — Die dortige evangelische Gemeinde, welche das Bild als Altarschmuck für ihre Kirche bestellte, hatte gleichzeitig das Geschäft des Componisten mit übernommen. Nicht nur das Maaß des Rahmens (10' Höhe bei 7' Breite) hatte sie dem Künstler vorgeschrieben, auch die Anzahl, ja selbst die Situation der darzustellenden Figuren genau bestimmt. Dies muß natürlich bei einem Urtheil über das Gemälde, soll es dem Maler gegenüber nicht ungerecht ausfallen, berücksichtigt werden. Was somit das Bild an conventioneller Darstellungsweise in Anordnung u. s. w. darbieten mochte, ist nicht auf Rechnung des Künstlers zu setzen. Ihm blieb nur übrig, innerhalb der ihm angewiesenen Grenze sein Möglichstes in Form, Ausdruck und Farbe zu thun; jene engende Bestellung machte es für ihn zu einem Studienbild. Als solches stellt es sich denn auch im eigentlichen Sinne des Wortes dar. Mit höchst anzuerkennendem Fleiße hat Arnold den an sich überaus schwierigen Gegenstand seiner Aufgabe bewältigt und zu einem wirksamen Ganzen herausgearbeitet. Die Zeichnung, sowohl im Kontur, wie in der Modellirung läßt ein gewissenhaftes Studium der Natur erkennen; ebenso die Farbe, deren Handhabung sogar eine Fertigkeit zeigt, wie man sie bei Erstlingsbildern nur sehr selten findet. Das Ganze zeugt überhaupt von einer hohen Achtung vor der Natur und einer feinen Beobachtungsgabe — was aber hier um so erfreulicher wirkt, als Beides bei jüngeren Talenten immer seltner zu werden pflegt. — Wir wollen nicht erörtern, was überhaupt dazu gehört, eine Leinwand von solchem Umfange, wie dies Gemälde hat, zu einem nur einigermaßen befriedigenden „Bilde“ umzuschaffen. Das Oelbild von Arnold bietet indeß bei weitem mehr. Es bekundet neben jenem, oben angedeuteten wahrhaft künstlerischen Bestreben auch des Künstlers besondere Begabung für die Malerei. Wir können somit von ihm, da er so begonnen hat, zuverläßig Bedeutendes erwarten. Doch haben wir Ursache zu glauben, daß er sich vielleicht weniger in dem Gebiet der biblischen Geschichte, als vielmehr in dem des höheren Genre zur vollen Geltung bringen wird.

Ht. Nürnberg. Am Sonnabend, den 4. Aug., hat die Königsfamilie unsre Stadt wieder verlassen, nach einem etwa vierwöchentlichen Aufenthalt, der — wir dürfen es sagen — für Nürnberg in mancher Beziehung wird epochemachend gewesen sein. Denn diese zweite Stadt des Königreichs will in ihrer ganzen Existenzweise nach so eigenthümlichem Maaßstabe gemessen sein, daß diesen unmöglich der haben kann, der ihr Wesen nicht bis in die Einzelnheiten studirt hat. Dieses haben aber sowohl König Max wie die Königin Marie in einer Weise gethan, die den entschiedenen Willen kund gab, diese Aufgabe zu lösen. Nicht nur sämmtliche öffentliche Anstalten, nicht nur die großartigen Fabrikanlagen eines Cramer Klett und Zeltner, auch die Werkstätten des kleineren Getriebes, wie es hier in mannigfaltigster Weise sich entwickelt, sind von den Majestäten besucht und untersucht worden. Wir hatten Gelegenheit zu bewundern, mit welch' entschiedener Absicht zur Förderung, mit welchem Eindringen in Wesen und Zweck König Max die ihm vorgetragenen Dinge aufnahm, mit welcher Leutseligkeit Königin Marie Herz und Zunge der Vortragenden zu lösen verstand.

Die alte Kaiserburg ist mit allen Zugehörigkeiten vom Könige angekauft worden und soll in umfassender Weise für den öfteren Aufenthalt des Hofes eingerichtet werden. Namentlich wird der dazu gehörige Schloßzwinger seinem bisherigen Gebrauche, als eines öffentlichen Vergnügungsortes, entzogen und in Gartenanlagen verwandelt werden. Für den großen Speisesaal im Schlosse selbst sind, wie es heißt, Fresken bestimmt.

In der Herren-Trinkstube ist gegenwärtig eine verkleinerte, aber auf's Getreuste nachgebildete Copie des berühmten Vollamerischen Fensters in der Lorenzer Kirche zu Nürnberg aus dem 15. Jahrhundert, das die schönste Blüthe aller Glasmalerei genannt zu werden verdient, ausgestellt. Der Verfertiger derselben ist Stephan Kellner; die Arbeit ist von historischem Werthe, und würde nicht nur jeder Hauskapelle, sondern auch dem reichsten Museum zur Zierde gereichen.

Vom Germ. Museum ist der bereits durch mehrfache Veröffentlichungen rühmlichst bekannte Maler Eberlein, früher in Stuttgart, der gegenwärtig auch mit einem Theile der Zeichnungen für die in Restauration begriffene Burg Zollern betraut ist, engagirt worden. Seine erste Aufgabe war hier eine Untersuchung und getreue Nachbildung der Dürerischen Wandmalereien im großen Rathhaussaale. Bekanntlich ist der Triumphwagen des Kaisers Maximilian zu verschiedenen Malen so übermalt worden, daß vom ersten Originale Nichts mehr übrig ist. Günstiger stellte sich das Verhältniß bei der Musikantengruppe in der Mitte der Wand heraus, die zwar auch nicht ganz frei von Uebermalung, doch mit größerer Schonung behandelt und unverdorben ist. Namentlich sind die Gesichter noch fast unberührt, und ein leichter Auftrag von verfliegendem Firniß,

mit dem vorläufig Versuche gemacht wurden, ließ so prächtige Gesichter aus der Wand hervorschauen, daß wir diese Malerei den besten Erzeugnissen des großen Meisters an die Seite setzen müssen. Die Köpfe der einzelnen Musikanten sind offenbar Portraits und athmen in so unmittelbarem, warmem Leben, die ganzen Figuren sind so innig und sinnig zu einer Gruppe zusammengestellt, daß diese ohne Vergleich den nebenstehenden überlegen ist. Während aus den letzteren, dem Triumphwagen, dem sogen. Insar und der Midasgruppe, nur die kalte, wenn auch geistreiche Abstraktion spricht, womit Willibald Pirkheymer der Kunst seines Freundes ohne Frage mehr geschadet als genützt hat, offenbart sich in der Musikantengruppe das echt deutsche, gemüthvolle Talent Dürer's, das in diesem Vorwurfe um so Größeres leistete, je weniger derselbe über seine Fassungskraft hinausging. Zeichnung und Farbengebung in den Gesichtern sind gleich schön und kräftig. — Das Bild gehört offenbar zu den werthvollsten Kunstschätzen, die Nürnberg besitzt; wunderbarer Weise aber existirt unseres Wissens noch keine einzige, irgend genügende Abbildung davon. Eberlein hat mit geschickter Hand eine kleine Farbenskizze danach gefertigt, so wie auch das ganze Bild durchgepaust. Für eine Veröffentlichung wird wahrscheinlich demnächst Dr. v. Eye sorgen. — Auch die kaum noch sichtbaren Malereien an der äußeren Wand des alten Rathhauses sollen in Angriff genommen und wo möglich wieder hervorgelockt werden. Rühmlich anzuerkennen ist das Entgegenkommen, das die betreffenden Behörden dem Museum bei diesem Unternehmen haben angedeihen lassen.

Auch das Großherzogthum Oldenburg hat dem germ. Museum eine jährliche Unterstützung zugesagt. Die Betheiligung der Privaten, namentlich in Oesterreich, wächst ebenfalls von Tage zu Tage. Was der Anstalt im Augenblicke am meisten Noth thut, ist ein ausreichendes Lokal, dessen Beschaffung leider zu lange sich hinauszieht.

Als Berichtigung einer früheren Angabe haben wir heute noch zu sagen, daß die erwähnte Radirung von W. Maurer: „Der innere Schloßhof zu Nürnberg" nicht nach einem Aquarell vom Dir. Kreling gefertigt ist.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Die Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst wird bereits durch 32 gezeichnete Aktien repräsentirt. Mehrere Anmeldungen sind noch in naher Aussicht. Die fälligen, zum größten Theil schon frühzeitig eingegangenen Zahlungen sind in der Gothaischen Landes-Kreditkasse verzinslich angelegt.

Nach dem Beschlusse der Münchener Berathungen vom 11. u. 12. August 1854 hat der unterzeichnete provisorische Geschäftsführer die Verpflichtung, zum September d. J. eine Versammlung der Betheiligten einzuberufen, welche nach Angabe von §§. 7—10 der Statuten zu berathen, so wie einen definitiven Vorstand oder Verwaltungsausschuß zu wählen und die Geschäftsordnung in allen Punkten festzustellen haben wird.

Es erfolgt daher hierdurch die Bekanntmachung, daß mit Genehmigung der hohen Königl. Sächsischen Regierung

die erste Hauptversammlung der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst am 27., 28. u. 29. September d. J. zu Dresden

stattfinden wird.

Die zur Verbindung gehörenden Kunstvereine und die sonstigen Mitglieder derselben werden demnach ergebenst eingeladen, die Versammlung gemäß §. 7 recht zahlreich zu beschicken. Insbesondere wird auf den Inhalt des §. 8 aufmerksam gemacht und gebeten, daß die Herren Vertreter sich mit Vorschlägen rüsten, so wie, daß man etwanige schriftliche Vorschläge bis zum 14. September an den Unterzeichneten einreichen wolle.

Für die Berathungen ist das Sitzungszimmer des Dresdener Kunstvereins bereitwillig zugesagt und es wird daselbst

die erste Sitzung am 27. September d. J., Morgens 9 Uhr,

beginnen. — Die Arnold'sche Buchhandlung ist zur Ertheilung jeder nöthigen Auskunft bereit, weshalb die Herren Abgeordneten gebeten werden, unmittelbar nach ihrer Ankunft Namen und Wohnung in das dort ausliegende Verzeichniß eintragen zu wollen.

Die Vertretung von Vereinen oder sonst statutenmäßigen Mitgliedern sind der General Graf O. von Baudissen, Vorsitzender des Kunstvereins zu Dresden, der Redakteur F. Eggers in Berlin und der Unterzeichnete auf zu ertheilende Vollmacht zu übernehmen gern bereit.

Tagesordnung.

1) Begrüßung der Versammelten durch den Berufenden und Constituirung der Versammlung. Abgabe der Vollmachten ꝛc.
2) Bericht des provisorischen Geschäftsführers.
3) Berathung der Vorschläge über die zu machenden Bestellungen.
4) Berathung über die Umlaufs-Ordnung der Bilder.
5) Feststellung des Geschäftsganges und der Befugnisse der Beamten.
6) Wahl des definitiven Geschäftsführers und der sonstigen Verwaltungsmitglieder.
7) Wahl des nächsten Ortes der Zusammenkunft.

Looff, Schulrath in Gotha,
provisorischer Geschäftsführer der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Briefwechsel.

Hr. E. S. in Arnsberg: Doch Sandstein! — Hr. W. in München: Richtig eingegangen. Brieflich mehr.

Concurs-Ausschreibung,

ein historisches oder Genregemälde betreffend, vom österreichischen Kunstvereine in Wien.

Die bisherigen fünfjährigen Erfahrungen bestimmen den **„österreichischen Kunstverein"**, die Erwerbung eines historischen oder Genregemäldes das sich zur Vervielfältigung durch den Kupferstich und zu einem Prämienblatte des Vereins eignet, für das Vereinsjahr 1857, im Wege des Konkurses einzuleiten.

Das Comité des **„österreichischen Kunstvereins"** ladet demzufolge sämmtliche Herren Künstler des In- und Auslandes ein, demselben Original-Oelgemälde zu diesem Behufe einzusenden, und veröffentlicht hierüber folgende Bestimmungen:

1. Das zum Konkurs bestimmte Gemälde muß in Oelfarben ausgeführt, soll entweder ein Genre- oder wünschenswerther ein historisches Bild, darf keine Copie, und noch nicht vervielfältigt sein. In Wien schon öffentlich ausgestellt gewesene Gemälde werden zu diesem Konkurse nicht zugelassen, so wie überhaupt nur neuere Werke, bei Veröffentlichung dieses Konkurses lebender Künstler, berücksichtigt werden können.

2. Der Gegenstand, die Figurenanzahl, so wie das Format sind den Herren Künstlern ganz überlassen, jedoch muß die Composition und Haltung des Bildes dem beabsichtigten Zwecke der graphischen Vervielfältigung entsprechen und soll die längere Seite des Bildes nicht über 5 Fuß messen.

3. Die Herren Künstler bestimmen selbst den Preis für ihr Gemälde. Das höchste Honorar, welches jedoch für ein Bild angesetzt werden kann, ist fl. 1600 C.-M. = 1900 fl. rhein. = 1100 Thlr. pr. Crt. oder 4000 Frcs. Ein unverhältnißmäßig hoher Preis würde jedenfalls das Bild von der Candidatur ausschließen, und alle den Maximalpreis von fl. 1600 C.-M. überschreitenden Forderungen würden das Bild außerhalb der Konkurs-Ausstellung und bloß in die gewöhnliche Ausstellung einreihen.

4. Die für den Konkurs bestimmten Gemälde müssen längstens bis zum 20. März 1856 unter Adresse: **„An den österreichischen Kunstverein in Wien, Stadt, Tuchlauben Nr. 562, für den Konkurs"** in Wien eingetroffen und dem österreichischen Kunstverein übergeben, oder als eingelangt avisirt sein.

5. Die von der Ausstellungs-Jury des „österreichischen Kunstvereins" angenommenen Gemälde werden vom 1. bis letzten April 1856 in abgesonderten Räumen des Vereins ausgestellt. Am 9. April 1856 entscheidet sich das leitende Comité für den Ankauf eines der Gemälde.

6. Die Her- und Rückfracht für alle zu dieser Konkurs-Ausstellung eingesandten Gemälde österreichischer Künstler, welche von der Jury des österreichischen Kunstvereins angenommen werden, trägt der Verein. Alle nicht österreichischen Künstler, die nicht speciell vom Vereine zur Einsendung eingeladen wurden, oder denen es in Folge geschehener Anfrage nicht speciell zugestanden ward, haben die Transportkosten selbst zu tragen.

7. Betreffend die Aufnahme, Verpackung und Einsendung, bleiben alle jene auf dieselben Bezug habenden §§. des bisherigen Reglements in Geltung, welche hiermit in Erinnerung gebracht werden:

3. Ueber **die Aufnahme** der eingesendeten Werke in die permanente Ausstellung entscheidet das Comité durch Kugelung. 4. Der Verein übernimmt nur die Frachtspesen der Her- und Zurücksendung und keine andere Spesen-Nachnahme. 5. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen **„an den österreichischen Kunstverein in Wien, Stadt, Tuchlauben Nr. 562"**, adressirt sein. Ein dasselbe begleitendes Schreiben hat den Namen des Künstlers, dessen Aufenthalt, die Beschreibung des Gegenstandes, den Verkaufspreis (sammt Rahmen) und Angabe der Adresse, wohin das Bild zurück-

zusenden sei, wenn es unverkauft bliebe, zu enthalten. 6. Alle Gemälde müssen mit starken Schrauben in den Kisten befestigt, die Bretter derselben zusammengeleimt und die Fugen mit Papierstreifen verklebt sein. 9. Oelgemälde ohne Rahmen werden nicht angenommen. 12. Die Versendung hat nur durch Frachtwagen oder gewöhnliche Eisenbahnzüge zu geschehen. Postversendungen gehen auf Rechnung des Aufgebers, wenn sie nicht ausdrücklich vom Comité gewünscht wurden. 14. Sämmtliche Her- und Rücksendungen geschehen auf Gefahr der Einsender.

8. Der Verein haftet für die eingesendeten Gemälde nur vom Tage des Eintreffens derselben in seinen Lokalitäten bis zum Tage der Rücksendung an den vom Künstler aufgegebenen Bestimmungsort.

9. Um die möglichste Vereinfachung im Verkaufe und in darüber zu pflegender Correspondenz zu erzielen, werden die Herren Künstler ersucht, die Preise nicht zu überspannen. Bei stattfindenden Verkäufen hat der betreffende Einsender die statutenmäßige 5proc. Provision, und der Käufer die Zoll- und Frachtspesen auf das erworbene Bild an den Verein zu entrichten. Ausgenommen sind von dieser Bestimmung nur das vom Vereine zur Vervielfältigung angekaufte Gemälde und die Werke der Wiener Künstler.

10. Die Herren Künstler werden darauf aufmerksam gemacht, daß der **österreichische Kunstverein** zwar das **Vorkaufsrecht** unter den eingesendeten Kunstwerken sich vorbehält, daß aber eben deshalb die Einsendungs-, Ausstellungs- und Wahltermine so früh im Monat, und so bestimmt festgesetzt wurden, um auch den P. T. **Kunstfreunden** Erwerbungen unter den eingesendeten Gemälden freizustellen. Zu diesem Zwecke werden vom 1. April, als Eröffnung dieser Ausstellung, Vormerkungen auf die für den Konkurs eingesandten Bilder angenommen, welche sodann nach stattgehabter Wahl des Comités in der Folgenreihe, als jene Vormerkungen gemacht wurden, den Besitz des gewünschten Gemäldes zusichern.

11. Die Herren Künstler haben ihre Gemälde, falls sie hier nicht verkauft würden, dem österreichischen Kunstverein für seine **Filial-Ausstellungen in Brünn, Gratz** und **Klagenfurt**, wohin selbe auf Kosten und Gefahr der benannten Filialen gehen, zu überlassen. Bemerkt wird hierbei, daß in den benannten Filial-Ausstellungen, seit den vier Jahren ihres Bestehens, namhafte Ankäufe von dortigen Liebhabern gemacht wurden.

Wien, am 1. August 1855.

Für das leitende Comité des österreich. Kunstvereins.

Der Vorstand.
Graf Waldstein.

Der Geschäftsleiter
v. Arthaber.

Concurs-Ausschreibung,

eine **Vereins-Prämie** betreffend,

vom österreichischen Kunstvereine in Wien.

Der **„österreichische Kunstverein"** bedarf für die statutenmäßig an seine P. T. Mitglieder und Theilnehmer zu gebenden Prämien **im nächsten Vereinsjahre** 1856, für diesen Zweck geeigneter Kupferstiche, Radirungen, Lithografien, oder auch kleinerer plastischer Gegenstände.

Die Herren Künstler, welche derartige Werke fertig oder der Vollendung nahe haben, werden dem zu Folge hiermit höflichst eingeladen, Probe-Exemplare an den **„österreichischen Kunstverein"** in Wien, Stadt Nr 562 einzusenden, und es werden hierüber folgende Bedingungen veröffentlicht:

1. Das dem Verein angebotene Kunstwerk darf noch nicht im Kunsthandel erschienen sein.

2. Der Einsender verpflichtet sich, das Kunstwerk vor dem Jahre 1857 weder dem Kunsthandel noch einem anderen „Vereine" zu überlassen.

3. Hinsichtlich des Gegenstandes, wenn derselbe sonst zu einer Vereins-Prämie passend ist, findet keine Beschränkung statt, und es können eben sowohl Darstellungen nach Werken der **älteren** wie der **neueren** Kunstperiode angeboten werden und ebenso Statuetten, Basreliefs und Medaillen concurriren.

4. Das Probe-Exemplar muß längstens bis 20. November 1855 in Wien eintreffen. Bei geschehener Erwerbung desselben durch den Verein, muß die brieflich abgeschlossene Anzahl Exemplare präcise bis zum 1. October 1856 an die Kanzlei des Vereines geliefert werden.

5. Sämmtliche zum Concurse eingelangte Kunstwerke werden im Laufe des Monats December 1855 in den Vereinslocalitäten (die graphischen Arbeiten unter Glas und Rahmen, die plastischen zweckmäßig arrangirt) ausgestellt.

6. Noch während der Ausstellung findet die Wahl des oder der anzukaufenden Gegenstände statt.

7. So wünschenswerth es dem Vereine wäre, ein derartig vorzügliches Kunstwerk zu erhalten, welches für den muthmaßlichen **Gesammt-Bedarf von circa 5000 Exemplaren** angekauft werden könnte, so ist doch die größere Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß nach Art des bisherigen Verfahrens, welches den Wünschen der Mitglieder entsprechender war, **mehrere** Prämien zur Completirung jener 5000 Exemplare gewählt werden, und es haben demnach auch **mehrere** der Herren Einsender die Aussicht auf den **Verkauf** ihrer Werke.

8. Der Verein übernimmt die Spesen der Her- und Rücksendung, welche letztere vier Wochen nach beendeter Ausstellung erfolgt.

9. Bei Zusendung von ganz unbedeutenden oder künstlerisch werthlosen Werken, oder Copien nach einer bereits vorhandenen graphischen Ausführung desselben Gegenstandes behält sich das Comité die Nachnahme der Porti bei der Rücksendung vor. Bei etwa zu wenig vorgerückter Arbeit des **Probedruckes** behält sich das Comité bei sonst entsprechender und angenommener Offerte, die zeitweise Einsicht in die vorwärts schreitende Vollendung, und demnach die von derselben abhängende Aufrechthaltung des abgeschlossenen Vertrages bevor.

10. Alle Zusendungen haben „an den österreichischen Kunstverein in Wien, Stadt, Tuchlauben Nr. 562," gerichtet zu sein und müssen die sie begleitenden Schreiben, den genauesten Preis des Exemplares bei mindester Abnahme von 500 Exemplaren (nach beliebiger Geldwährung), so wie die Verpflichtung das etwa vom Vereine erworbene Quantum, genau nach dem Format, dem sorgfältigen Drucke und der Qualität des Papieres des Probedruckes und präcise bis zum 15. October 1856 zu liefern, enthalten.

Wien, am 1. August 1855.

Für das leitende Comité des österreich. Kunstvereins.

Der Vorstand.
Graf Waldstein.

Der Geschäftsleiter
v. Arthaber.

(Der heutigen Nummer ist eine Radirung beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 34. **Donnerstag, den 23. August.** **1855.**

Ueber die correspondirenden Elemente der plastischen und tonischen Künste.

Von **Dr. Adolf Zeising.**

(Fortsetzung.)

Wer empfindet nicht, wenn er mit dem Ohre die auf- und absteigenden Töne einer Melodie verfolgt, etwas Aehnliches, als wenn er sich das Auge auf den sich hebenden und senkenden Schwingungen einer Linie, z. B. den Conturen eines Gebirgszugs, den Wölbungen der Meereswellen schaukeln läßt? Wer empfängt nicht, wenn in einer Melodie schroff und stoßweise von einem Ton zum andern fortgeschritten wird, hier einen ähnlichen Eindruck, als bei der Betrachtung eines sichtbaren Gegenstandes, wenn die Conturen desselben einen eckigen und scharfkantigen Charakter haben? Und wer fühlt nicht umgekehrt aus den legato verbundenen, durch das Portament mit einander vermittelten Tönen den Charakter des Runden und Weichen heraus? — Drücken doch auch die Tänzer und Mimen, wenn sie von der Musik zu entsprechenden Körperbewegungen hingerissen werden, ganz unwillkürlich die staccato vorgetragenen Partieen durch gradlinige und eckige, dagegen die legato vorgetragenen durch krummlinige und runde Bewegungen aus, z. B. die in geschleiften Uebergängen sich bewegende Melodie eines Walzers durch ein geschmeidiges Sich-Neigen und Beugen, Sich-Wiegen und Schmiegen, dagegen die in gestoßenen Uebergängen fortschreitende Melodie einer Masurka durch ein gespanntes Sich-Spreiten und Schreiten, Stampfen und Springen! Ja selbst in den üblich gewordenen graphischen Bezeichnungen der Tonverbindungen kommt unverkennbar die hier erwähnte Analogie des Plastischen und Tonischen zur Erscheinung, indem man z. B. die Töne, welche staccato aneinandergereiht werden sollen, durch unverbundene Punkte (....), dagegen die legato vorzutragenden durch bogenförmige Linien (⌒), und u. A. den geschmeidigen Doppelschlag sehr charakteristisch durch das Rudiment einer Schlangenlinie (~), die auch von der Plastik als Hauptform für den zum Zierrath dienenden Schnörkel benutzt wird, zu bezeichnen pflegt.

Natürlich werden sich die optischen und akustischen Figuren nicht in aller und jeder Beziehung vergleichen lassen, weil sich eben jene im Raume, diese in der Zeit darstellen und demgemäß beide selbst das ursprünglich Homogene verschiedenartig ausbilden müssen. Wenn wir z. B. oben die Figur der legato vorgetragenen chromatischen oder diatonischen Tonleiter mit der Figur des Kreises oder eines Ovals verglichen haben, so ist damit nicht in Abrede gestellt, daß neben den Aehnlichkeiten auch noch wesentliche Unterschiede bestehen, z. B. der, daß in jenen der Anfangs- und der Schlußpunkt des Umrisses wirklich identisch sind, während in diesen die Octave, als der beschließende Ton, von der Tonica, als dem beginnenden Ton, nicht nur rücksichtlich des Zeitpunktes, in welchem sie zur Erscheinung kommen, sondern auch rücksichtlich seiner Höhe (Schwingungszahl) verschieden ist. Die musikalische Tonleiter ist also, genau genommen, keine vollkommen geschlossene Figur, kein wirklicher Kreis oder dergl., sondern nur die kreisähnliche Windung innerhalb einer nach unten hin sich erweiternden, nach oben hin sich verengenden Spirallinie. Dies hindert jedoch den mittelst des Gehörs sie auffassenden Geist nicht, sie sich als wirklich geschlossenen Kreis zu denken, gerade wie man sich auch das Jahr, trotzdem daß die Erscheinungen am Anfang und Ende desselben nicht völlig identisch sind, sondern nur ihrem allgemeinen Charakter nach mit einander correspondiren, unter dem Bilde eines Kreislaufs vorstellt.

Ein anderer Unterschied der plastischen und tonischen Formen inmitten ihrer Homogenität besteht in der verschiedenen Art und Weise, wie die correspondirenden Theile einer Figur zu einander in Beziehung gebracht werden. Bei jenen nämlich liegen die einander entsprechenden Bestandtheile meistentheils in diametraler Richtung einander gegenüber, dergestalt, daß die Abweichungen, welche auf der einen Seite nach rechts gewandt sind, auf der andern Seite eine Richtung nach links haben; bei diesen hingegen sind sie in der Regel nach der zeitlichen Reihenfolge geordnet, dergestalt, daß die erste Abweichung des *einen* Abschnitts einer Tonfigur mit der ersten Abweichung des andern Abschnitts übereinstimmt, und ebenso die zweite mit der zweiten, die dritte mit der dritten u. s. w., also nach der Formel abc abc. Daher kommt in den plastischen Figuren die

Symmetrie vorzugsweise durch Entgegenstellung, hier durch Wiederholung, oder, wie man auch sagen könnte, dort durch Erwiderung, hier durch Erwiederung zu Stande. Doch wird dieser nur im Allgemeinen bestehende Unterschied nicht consequent in allen Formbildungen festgehalten, sondern es finden auch Austauschungen der beiderseitigen Methoden Statt, indem die plastischen Erscheinungen ihre correspondirenden Elemente durch den Parallelismus, die tonischen hingegen die ihrigen durch Anordnung in umgekehrter Reihenfolge (z. B. nicht abc abc, sondern abc cba) mit einander verbinden.

Von den sonst noch bestehenden Unterschieden möge hier nur noch einer hervorgehoben werden, weil er für die Charakteristik der Künste von besonderer Wichtigkeit ist, nämlich der Unterschied in der ästhetischen Bedeutung, den die Formen als solche einerseits in der plastischen, andererseits in der tonischen Welt haben. Diese erscheint nämlich im Durchschnitt hier größer als dort, indem nämlich die tonischen Formen schon als solche, also ohne einen bestimmten Inhalt, die plastischen dagegen nur als den Erscheinungen anhängende und sie charakterisirende Accidenzien den Schönheitssinn zu befriedigen vermögen, jene mithin von selbständigem, diese hingegen von nur dienendem Charakter sind. So lassen uns z. B. die mathematischen Figuren und deren Combinationen, auch wenn sie noch so sehr den Regeln der Regelmäßigkeit, Symmetrie u. s. w. entsprechen, in abstracto ziemlich kalt, und vermögen uns erst in höherm Grade zu interessiren, wenn wir sie als Gesammtumrisse oder Verzierungen an irgend welchen concreten Erscheinungen, z. B. an Gebäuden, Mineralien, Pflanzen, Thieren u. s. w. wiederfinden oder sie sonstwie mit einem der Betrachtung werthen Inhalt angefüllt sehen. Die Melodien hingegen ziehen uns auch ohne solchen Inhalt an; es genügt uns, das gesetzmäßige Auf- und Absteigen, Fliehen und Wiederkehren der Töne rein als solches zu verfolgen, ohne uns um die realen Erscheinungen, von denen sie ausgehen, die Darmsaiten, Messingröhren u. s. w. sonderlich zu bekümmern, ohne nach dem Nutzen, den sie haben, oder dem Zweck, welchen sie verfolgen, zu fragen, ja ohne damit bestimmtere Vorstellungen und Begriffe, als die man selbst hineinträgt, zu verbinden. Es würde daher — selbst wenn es ausführbar wäre — ein ganz verkehrtes Bestreben sein, etwa dadurch ein einem Tonstück entsprechendes plastisches Kunstwerk herstellen zu wollen, daß man für die Tonformen des Tonstücks genau die ihnen entsprechenden Körperformen eintreten ließ; und eben so unsinnig würde es sein, wenn man auf umgekehrtem Wege ein Werk der Tonkunst zu Stande zu bringen hoffte: denn bei jenen ist die Bildung und Zusammenstellung von Formen nicht bloß durch die Regeln des Ebenmaaßes, der Symmetrie u. s. w., sondern auch durch stoffliche und teleologische Rücksichten bedingt, während bei diesen die Forderungen des reinen Formsinns maaßgebend sind. Diesen Unterschied macht eine vollkommene Congruenz plastischer und tonischer Kunstwerke schlechthin unmöglich. Trotzdem ist er nicht so schroff und unversöhnlich, daß nicht wenigstens eine gegenseitige Annäherung möglich wäre. Denn haben auch die Tonfiguren oder Melodien nicht in dem Sinne eine bestimmte Bedeutung, daß sie als nothwendige, charakteristische Formen objectiver, realer Erscheinungen aufzufassen sind, so sind sie doch keineswegs ganz und gar bedeutungslos, weil sie im Stande sind, ähnliche subjective Empfindungen zu erwecken als diejenigen sind, welche objective Erscheinungen durch ihre Umrisse oder durch die Art und Weise ihrer sichtbaren Bewegungen in uns erzeugen. Gewisse Tonformen können uns daher an gewisse formale Qualitäten, z. B. an die Formen der Wellenlinie, an spitze oder stumpfe Kanten u. s. w. und hiedurch auch an wirkliche Erscheinungen, denen diese Qualitäten charakteristisch sind, z. B. an das Meer, an einen Gebirgsrücken u. s. w. erinnern; sie können demgemäß besonders passend erscheinen, gewisse Körperbewegungen und Lebensbethätigungen zu begleiten und zu unterstützen und dadurch ebenfalls eine nicht bloß charakteristische, sondern auch teleologische Bedeutung erhalten, und wenn sie einmal öfter in diesem Sinne gebraucht sind, können sie ohne Weiteres zu bestimmten Typen für gewisse Vorstellungen werden, wie wir deren in den Jägerliedern, Fischerliedern, Schlachtliedern u. s. w., so wie in den National- und Volksliedern wiederfinden, welche zum großen Theil von so eigenthümlichem Gepräge sind, daß wir durch sie sofort in eine ganz bestimmte Sphäre der Vorstellungen und Anschauungen versetzt werden.

So viel über die Verwandtschaft der Melodie mit dem Umriß. Weit unmittelbarer springt die zweite der obenerwähnten Analogien die zwischen diejenigen Seiten der Form, die man in der Tonik als Rhythmus, in der Plastik als Eurhythmie zu bezeichnen pflegt, in die Augen: denn beide Qualitäten beruhen auf einer gesetzmäßigen Eintheilung des Raumes oder der Zeit, die zur Umgränzung der plastischen und tonischen Erscheinungen nöthig sind, und beide werden durch augenscheinlich mit einander correspondirende Mittel, nämlich dort durch Vorsprünge und Einziehungen, Einschnitte und Unterbrechungen, hier durch Arsen und Thesen, Cäsuren und Pausen und ähnliche positive oder negative Bestandtheile des Umrisses oder der Melodie zur Erscheinung gebracht. Wir haben daher nicht nöthig, uns über diesen Punkt noch weiter zu verbreiten und können unmittelbar zur Betrachtung der dritten oben angegebenen Analogie, nämlich der zwischen der Proportionalität und Harmonie übergehen.

Von Proportionalität ist bei plastischen Erscheinungen erst dann die Rede, wenn sie nicht als etwas schlechthin Einfaches, sondern als ein Zusammengesetztes erscheinen und also mindestens aus zwei Theilen bestehen. Ebenso spricht man bei tonischen Erscheinungen erst dann von Harmonie, wenn mindestens zwei Töne mit einander zu einem zweistimmigen Ganzen verbunden sind.

Zwischen den beiden Gliedern einer zusammengesetzten Erscheinung muß nun nothwendig irgend ein quantitatives Verhältniß Statt finden, und zwar sind hier sogleich zwei Grundverhältnisse zu unterscheiden; es können nämlich die beiden Glieder entweder von gleicher oder von verschiedener Größe sein. Sind sie beide von gleicher Größe, so erwecken sie die Vorstellung des Gleichmaaßes oder der Symmetrie. Dadurch werden beide Glieder gewissermaßen wieder auf Eins zurückgeführt, also nicht bloß mit einander verbunden, sondern identificirt; es geht folglich hiermit der Begriff der Zweiheit und mit ihm der Begriff des Verhältnisses wieder verloren, weßhalb man im engern Sinne des Worts das Verhältniß des Gleichmaaßes nicht mehr als unter den Gesichtspunkt der Proportionalität fallend, betrachtet. Dieses als Verhältniß sich selbst wieder aufhebende oder ausgleichende Verhältniß besteht im Gebiet der plastischen Erscheinungen besonders häufig zwischen der in gleicher Höhe liegenden Breitenmaaßen der rechten und linken Seite aller derjenigen Wesen und Dinge, die aus zwei vollständig congruenten Hälften bestehen, z. B. der von vorn oder von hinten gesehenen Menschengestalt; im Gebiet der tonischen Erscheinungen aber entspricht demselben die Verbindung zweier im Maaß ihrer Schwingungen völlig gleicher, also ganz in derselben Höhe liegenden Töne, mithin diejenige Tonverbindung, die man als Prime oder mit dem Namen Unisono zu bezeichnen pflegt. Mit dem Begriff des Gleichmaaßes verbindet sich also bei beiden auch der des Gleichgewichtes, der gleicher Höhe und der wagerechten Richtung.

Sind die beiden Theile einer zusammengesetzten Erscheinung von verschiedener Größe, so erscheint einer derselben nothwendig als der größere, der andere als der kleinere und demzufolge, bei sonstiger Gleichheit, der größere als der schwerere und mithin tiefer lie-

gende, der kleinere hingegen als der leichtere und mithin höher liegende. Es gesellt sich also zur Verschiedenheit des Maaßes auch die Verschiedenheit des Gewichtes und der Lage, und es ist daher naturgemäß, daß diese Art der Zusammensetzung vorzugsweise in der verticalen Richtung der Erscheinungen gefunden wird. Unter den plastischen Erscheinungen finden wir sie z. B. in der Eintheilung des menschlichen Körpers durch die Taille in Oberkörper und Unterkörper, in der Gliederung der Bäume in Stamm und Krone u. s. w.; unter den tonischen Erscheinungen hingegen in sämmtlichen Zweiklängen, die aus zwei Tönen von verschiedener Höhe oder verschiedenem Maaß der Schwingungen bestehen, also der Octave, der Quinte, der Quarte u. s. w. Mußten wir also oben die unisone Tonverbindung mit der Symmetrie vergleichen, so werden wir alle übrigen Tonverbindungen mit den ungleichmäßig oder asymmetrisch zusammengesetzten Körpergebilden in Vergleich bringen müssen.

Das Verhältniß zwischen zwei gleichen Theilen ist natürlich überall dasselbe; dagegen das Verhältniß zwischen ungleichmaaßiger Theilen kann, jenachdem die Differenz zwischen den beiden Theilen größer oder kleiner ist, ein unendlich verschiedenes sein. Es kommen denn auch im Gebiet der plastischen, wie der tonischen Erscheinungen unendlich verschiedene Verhältnisse vor, ja man kann sagen, jede einzelne Erscheinung hat ein etwas andres Verhältniß als alle übrigen, weil gerade hierauf das Charakteristische und Individuelle ihrer formellen Bildung mit beruht. Aber nicht alle Verhältnisse erscheinen in gleichem Maaße für Sinn und Geist befriedigend; man unterscheidet daher schöne und unschöne Verhältnisse, von denen jene in der Tonwelt als Consonanzen, diese als Dissonanzen bezeichnet werden.

Die Frage, welche Verhältnisse als schöne, welche hingegen als unschöne oder Mißverhältnisse zu betrachten seien, ist natürlich für Kunst und Wissenschaft von größter Wichtigkeit und daher von jeher Gegenstand vieler Untersuchungen gewesen. Während aber das unmittelbare Gefühl und der künstlerische Instinct dieselbe in der Regel zu größerer oder geringerer Zufriedenheit zu beantworten wußten, ist die Wissenschaft eine befriedigende Antwort bisher noch schuldig geblieben; wenigstens hat sie kein allgemeines, Vernunft und Sinn gleichmäßig zufriedenstellendes Gesetz aufzustellen vermocht, nach welchem über den ästhetischen Werth der verschiedenen Verhältnisse mit Sicherheit zu entscheiden wäre.

Den sichersten Anhalt gewährte hier noch die Beobachtung der musikalischen Verhältnisse. Indem man entdeckte, daß zwischen den beiden Tönen der Octave das Verhältniß von 1 : 2, zwischen denen der Quinte das von 2 : 3, zwischen denen der Quarte das von 3 : 4 u. s. w. Statt fand, und zugleich erkannte, daß die Musik gerade diese Tonverbindungen am häufigsten zu ihren harmonischen Effecten benutze: so zog man daraus den allgemeinen Grundsatz, daß diejenigen Verhältnisse die schönsten seien, welche man in den kleinsten und einfachsten Zahlen ausdrücken könne, diejenigen hingegen die minder schönen oder wirklich beleidigenden, welche nur durch größere Zahlen wiederzugeben seien. Man sah daher die Verhältnisse 1 : 2 (Octave), 2 : 3 (Quinte), 3 : 4 (Quarte), 4 : 5 (große Terz), 5 : 6 (kleine Terz) als Consonanzen, hingegen alle darüber hinausgehenden z. B. 6 : 7 (ein zwischen der kleinen Terz und Secunde schwankender Zweiklang), 7 : 8 (ein dem vorigen ähnlicher), 8 : 9 (große Secunde) u. s. w. als Dissonanzen an, ohne daß man für die Bestimmung der Gränze zwischen den Consonanzen und Dissonanzen einen andern Grund als die Berufung auf das unmittelbare Gefühl anzugeben gewußt hätte.

Im Bereich der plastischen Erscheinungen hatte man an dem unmittelbaren Gefühl ein gleich-sicherleitendes Princip nicht; die wissenschaftliche Begränzung und Begründung der schönen und unschönen Verhältnisse tappte daher hier noch mehr als dort im Dunkeln, und man war demzufolge von früh an sehr dazu geneigt, die in der Musik als schön erkannten Verhältnisse auch hier als die befriedigenden zu betrachten und den oben erwähnten Grundsatz auch im Gebiet der plastischen Künste zur Geltung zu bringen. Ob dies haltbar sei, werden wir sogleich sehen; jedenfalls aber geht daraus soviel hervor, daß man auch in diesem Betracht frühzeitig die Analogie zwischen den tonischen und plastischen Erscheinungen nicht bloß im Allgemeinen erkannt, sondern auch im Einzelnen nachzuweisen versucht hat und daß mithin unsere Annahme in Betreff des parallelen Verhältnisses zwischen der Proportionalität und der Harmonie keine dem natürlichen Tact widersprechende ist.

Angenommen nun, der obige Grundsatz wäre richtig, so würde daraus folgen, daß auch in der plastischen Welt diejenigen zweitheiligen Erscheinungen die schönsten seien, in denen sich der kleinere zum größeren Theil wie 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 rc. verhalte, und zwar würde auch hier das erste dieser Verhältnisse als das wohlgefälligste von allen, dagegen das von 5 : 6 als das mindest wohlgefällige erscheinen und hiernach sich die Rangordnung der übrigen bestimmen müssen. Ob dies nun durch wirkliche Gebilde der Natur oder Kunst bestätigt wird, vermögen wir hier nicht zu unterscheiden, da es eine viel zu umfangreiche Untersuchung voraussetzen würde; prüft man hingegen den ästhetischen Werth jener Verhältnisse zunächst nur auf die Weise, daß man eine Reihe von gleich langen Linien, die nach ihnen in zwei ungleiche Theile getheilt sind, nebeneinander stellt und sich fragt, in welcher Reihefolge diese Eintheilungen auf das Auge einen mehr oder minder befriedigenden Eindruck machen: so unterscheidet sich das Gefühl keineswegs dem obigen Grundsatze gemäß. Zwar steht es mit demselben rücksichtlich des letzten der als wohlgefällig bezeichneten Verhältnisse (5 : 6) im Einklange: denn dieses macht allerdings im Vergleich zu den vorangehenden (2 : 3, 3 : 4 rc.) den am mindest wohlgefälligen Eindruck, indem bei ihm der kürzere Theil zu lang und dem längeren allzu gleich erscheint, so daß sich die Eintheilung fast als eine ungenaue Halbirung darstellt und das Bedürfniß nach einer wirklichen, genau ausgeführten Halbirung erweckt. Fast denselben Eindruck, jedoch nicht ganz so stark, macht das vorletzte Verhältniß (4 : 5), während die beiden zunächst folgenden Verhältnisse (3 : 4 und 2 : 3) einen höheren Grad von Befriedigung erwecken. Bis hierher also steht das Gefühlsurtheil mit dem obigen Grundsatze nicht im Widerspruche. Weiter aber läßt sich die Sache nicht in gleicher Weise verfolgen: denn das Gefühl, weit entfernt, sich durch das erste Verhältniß (1 : 2) um seiner größten Einfachheit willen am meisten befriedigt zu fühlen, nimmt vielmehr an ihm, aus umgekehrtem Grunde, wie am letzten Verhältnisse, Anstoß: denn es findet, daß hier der kürzere Theil (1) in Vergleich zum längeren (2) allzu kurz, mithin die Differenz zwischen beiden Theilen allzu groß ist; und wenn es entdeckt, daß der längere Theil gerade doppelt so lang ist als der kürzere, findet es sich dadurch nicht beruhigt, sondern fühlt im Gegentheil das Bedürfniß, diesen längeren Theil noch einmal zu theilen und auf diese Weisung die Theilung in ungleiche Theile auf eine Gleichtheilung zu reduciren, woraus hervorgeht, daß ihm diese Art der Ungleichtheilung nicht den höchsten Grad der Befriedigung gewährt.

Nach dem Richterspruch des ästhetischen Gefühls also ist der Grundsatz, daß ein Verhältniß um so befriedigender sei, in je kleineren Zahlen es sich ausdrücken lasse, nicht haltbar. Er vermag aber auch der Aesthetik als Wissenschaft nicht zu genügen: denn nach einem der obersten, unangefochtenen Grundsätze derselben ist die Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit ein ebenso wesentliches Moment der Schönheit als die Einfachheit; wenn also einzig und allein der Grad der Einfachheit zum Maaßstabe des ästhetischen Werths gemacht wird, so ist dies offenbar eine Einseitigkeit und

eine willkührliche Hintansetzung des andern, gleichberechtigten Elements.

Dasselbe gilt nun auch in musikalischer Beziehung. Auch hier läßt sich derjenige Zweiklang, der auf dem einfachsten Zahlenverhältniß 1 : 2 beruht, nicht als der dem Ohr wohlgefälligste und befriedigendste betrachten: denn er macht unverkennbar den Eindruck einer gewissen Leere, man fühlt auch hier eine zu große Differenz, eine zu weite Kluft zwischen dem Grundton und der Octave heraus, und hegt das Verlangen, daß dieselbe auf irgend eine Weise ausgefüllt und ausgeglichen werde, weshalb auch die Tonsetzer sie nur ausnahmsweise in ihrer Nacktheit anwenden. Bei der kleinen und großen Terz hingegen mit dem Verhältniß von 5 : 6 und 4 : 5, so wie, obwohl in minderem Grade, auch bei der Quarte und Quinte, erscheinen die beiden Töne einander schon um etwas zu naheliegend; das Gefühl findet die Differenz zu gering, um auf eine dauernde Existenz Anspruch zu haben, und die musikalische Praxis läßt sie daher nicht als Schlußaccorde gelten.

Aus diesen Gründen werden wir uns also nach einem anderen Grundgesetze, nach welchem der ästhetische Werth eines Verhältnisses zu bemessen ist, umsehen müssen. Knüpfen wir hierbei an das Vorhergehende an, so folgt daraus jedenfalls so viel, daß vom natürlichen Gefühl das Verhältniß von 1 : 2 einerseits und das von 5 : 6 andererseits schon nicht mehr ganz gutgeheißen oder wenigstens als die äußerste Gränze des Wohlgefälligen betrachtet wird und zwar deshalb, weil in jenem die Differenz der beiden ungleichen Theile schon als zu groß, in diesem hingegen als zu klein erscheint. Das eigentlich ideale Verhältniß wird also nothwendig zwischen jenen beiden in der Mitte liegen müssen, und wir können daher vor der Hand als erste und nothwendigste Bedingung die Regel aufstellen: Ein aus zwei ungleichen Theilen bestehendes Ganze vermag nur dann zu befriedigen, wenn die Differenz zwischen den beiden Theilen weder eine zu große, noch eine zu kleine ist.

Daß dieser Grundsatz schon in seiner allgemeinen Fassung wesentlich befriedigender lautet, als der oben besprochene, wird sich kaum in Abrede stellen lassen; dennoch kann er als solcher noch nicht genügen, denn es bleibt immer noch die Frage übrig: In welchem Verhältniß muß nun der kleinere Theil zum größeren Theil stehen, wenn wirklich jene Bedingung erfüllt werden soll? — Diese, so viel mir bekannt, von mir zuerst aufgeworfene Frage ist von mir zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung gemacht worden, und dieser zufolge glaube ich darauf folgendes Grundgesetz als Antwort geben zu können:

Soll die Differenz der beiden Theile eines ungleich getheilten Ganzen weder als zu groß noch als zu klein erscheinen, so muß zwischen dem kleinern und größern Theil ganz dasselbe Verhältniß Statt finden, wie zwischen dem größeren Theil und dem Ganzen, d. h. der kleinere Theil muß im größeren Theil gerade eben so oft enthalten sein, als der größere Theil im Ganzen oder in der Summe beider Theile enthalten ist.

Findet nämlich dieses Verhältniß Statt, dann erscheint der größere Theil genau als das mittlere Proportionalglied zwischen dem kleineren Theil und dem Ganzen und die Differenz zwischen dem kleineren und größeren Theil ist gerade nur so groß, daß sie selbst zum kleineren Theil abermals in dem nämlichen Verhältnisse steht; man mag also die Theile unter sich oder mit dem Ganzen oder mit der zwischen ihnen bestehenden Differenz vergleichen, vom kleineren Theil durch den größeren zum Ganzen oder umgekehrt vom Ganzen durch den größeren Theil zum kleineren und von diesem zur Differenz beider fortschreiten: man begegnet auf jedem dieser Fortschritte stets und überall nur einem und demselben Verhältnisse und es erscheint also die Ungleichheit der Theile nirgends als eine willkürliche, befremdende, sondern sie wird vielmehr auf das Vollkommenste durch die Gleichheit und Continuität der Verhältnisse ausgeglichen.

Geometrisch wird eine Theilung nach diesem Verhältnisse nach dem bekannten mathematischen Lehrsatze vom „Goldenen Schnitt" vollzogen; arithmetisch findet man den Werth der beiden Theile dadurch, daß man erst die gegebene ganze Zahl, dann ihre Hälfte auf das Quadrat erhebt, dann beide Quadrate zusammenzählt, aus dieser Summe so genau als möglich die Quadratwurzel zieht und von dieser Quadratwurzel die Hälfte der gegebenen ganzen Zahl abzieht: denn der durch die letzte Operation gefundene Rest ist der größere Theil, und mithin derjenige Rest, welchen man durch Abzug dieses größeren Theils vom ursprünglich gegebenen Ganzen gewinnt, der kleinere Theil. Da sich aus der Summe zweier Quadrate die Quadratwurzel niemals ganz genau berechnen läßt, so lassen sich auch die proportionalen Theile irgend einer gegebenen Zahl nie mit völliger Genauigkeit in Zahlen ausdrücken und sie stellen sich daher stets als unendliche Bruchzahlen, z. B. von der ganzen Zahl 8 der kleinere Theil als 3,06... und der größere Theil als 4,94... dar. Hiedurch wird dem Verhältniß der Charakter der Idealität mitgetheilt, ohne daß dadurch seiner praktischen Brauchbarkeit Abbruch geschähe: denn für das praktische Bedürfniß, so wie für das unmittelbare Gefühl erscheinen schon solche in ganzen Zahlen bestimmbare Verhältnisse, die sich jenem idealen in hohem Grade nähern, als befriedigend, z. B. die Verhältnisse 3 : 5 oder 5 : 8, obschon in jenem der größere, in diesem der kleinere Theil um ein Weniges zu groß ist.

(Schluß folgt.)

Aus dem Pariser Ausstellungspalast.

VI.

L. Knaus. — Waldmüller. — Meyer v. Bremen. — Jul. Röder. — Herm. Kretzschmer. — Franz Krüger. — K. Steffeck. — Kiorboë. — Ad. Tidemand. — Hockert. — Bengt-Nordenberg. — Jerichau-Baumann. — G. Sonne. — W. N. Marstrand. — G. Noed. — J. J. Exner u. A.

Wir fahren mit Peisse fort:

„Auf dem letzten Salon feierte man das ziemlich glänzende Auftreten eines jungen Künstlers. Hr. Knaus von Wiesbaden hatte mit ergreifender Wahrheit in zwei Bildern die Wirkungen der Trunkenheit dargestellt, jener scheußlichen Trunkenheit, die im menschlichen Auge das Licht des Geistes auslöscht, die mit dem delirium tremens und mit Wahnsinn endet. Es war schauerlich-grotesk. Besonders bemerkte man das auch jetzt wieder ausgestellte Bild, wo ein schönes junges Bauernmädchen, mit langen blonden Zöpfen und großen blauen Augen, mitten unter fünf oder sechs alten, von Bier und Schnaps blödsinnig gewordenen Erztrunkenbolden sitzt, starr, unbeweglich, in Gedanken versunken, den Kopf eines jungen Burschen auf ihrem Schooße. Dieser Auftritt, trotz den vortrefflichen Charakterbildern der Saufbrüder, hat durchaus nichts Lustiges — er ist herzzerreißend. Wir empfehlen dieses Bild den Mäßigkeitsvereinen. Es liegt eine Moral darin, welche beredter wirkt, als alle Predigten des Vaters Thomas und aller Wassertrinker und Propagandisten beider Welttheile." (Man vgl. unsere ausführliche Besprechung dieses Bildes in No. 35 des Jahrganges 1853 S. 306.) Wir verlassen abermals nun unseren Führer Peisse, welcher die Knaus'schen Bilder zu flüchtig behandelt. Die „Zigeuner," die sich in einem Walde lagern, sind vielleicht das Gelungenste, was dieser reichbegabte Künstler bis jetzt ausgeführt hat. Eine von diesen Nomadenfamilien hat sich in einem Gehölz unter einer mächtigen Eiche niedergelassen. Die Polizei des benachbarten Ortes, in der

Person ihres im Dienste ergrauten Flurschützen, ist herbeigeeilt und verlangt Papiere und Ausweis. Mit hochwichtiger Amtsmiene, mit zurückgeworfenem Kopfe, vorragender Unterlippe, die Brille auf der Nase untersucht dieser den Paß, den der Führer der Bande ihm überreicht hat, und den die alte Zigeunerin angelegentlichst mit ihren Bemerkungen begleitet, um den Diener der Gerechtigkeit nachsichtig zu stimmen. Gelassener sieht der Mann, an den Baumstamm gelehnt, dem Ausgange entgegen. Er trägt eine Husarenjacke; — von seinem Gurt hängt ein erbeuteter Hase und ein Huhn herab, — glücklich, wenn es ihm gelingt, diese sprechenden Zeugen seiner Uebergriffe in fremde Rechte vor dem bewaffneten Auge des Feldjägers zu verbergen! — an einem Kettchen hält er einen kleinen Affen, der sich ängstlich und kleinlaut vor dem weißen Spitzhund des Amtsdieners zurückzieht, dabei aber schon die günstige Gelegenheit zu erspähen scheint, seinem Feinde die Augen auszukratzen. Unter dem Baume liegt ein junger Bursche, mit einem Knotenstocke bewaffnet, den er gerne spielen ließe. Ein Mädchen, beweglich wie eine Eidechse, im Begriff ihr rabenschwarzes Haar zu ordnen, lauscht hinter dem dicken Stamme hervor. Unbekümmert um das, was vorgeht, nur mit ihrem Säugling beschäftigt, dem sie die Brust reicht, sitzt die Frau des Strolchen am Boden. Neben ihr spielen zwei Kinder, mit nichts als ihrer Unschuld bekleidet. Ruhig grast das letzte Glied der wandernden Familie, ein Schimmel, mit der Violine, einer Laterne und allerlei Fetzen bepackt. Rechts im Mittelgrund, auf einem hölzernen Steg halten einige Bauern, mit Heugabeln bewaffnet, sich bereit, im Nothfalle die Autorität zu unterstützen. In Erfindung und Anordnung läßt dieses Bild nichts zu wünschen übrig. Die Physiognomieen sind ausdrucksvoll und sprechend, jede einzelne Figur ist in Charakter und Haltung ein Meisterstück der Beobachtung. Wie schön ist nicht der Kopf der Alten, wie vortrefflich aufgefaßt und wiedergegeben der begütigende, unterwürfige Ausdruck, den sie ihren verwitterten Zügen zu geben sucht; wie wahr die Bewegung ihrer Hand! Und nun vollends der Auftritt zwischen den beiden Thieren und der sehr glückliche Einfall einen naseweisen, bissigen, anmaßenden Spitz, der von dem Gefühl seiner augenblicklichen Ueberlegenheit nicht weniger lebhaft als sein Herr durchdrungen ist, dem armen, eingeschüchterten Aeffchen entgegenzusetzen, und so in den beiden Thieren abzuspiegeln, was oben unter ihren Herren vorgeht! „Eine warme und gesättigte Farbe," sagt Herr Peisse, „eine breite Ausführung und freie Behandlung zeichnen diese Malerei aus, welche der jetzigen Düsseldorfer Schule viele Ehre macht." Es thut uns leid, sagen zu müssen, daß an diesem Ruhme die Düsseldorfer Schule im engeren Sinne, d. h. die dortige Akademie, wenig oder gar keinen Antheil hat, indem Knaus sich schon vor acht Jahren von derselben losgesagt, nachdem ihm von einem hochgestellten Mitgliede der erwähnten Kunstschule ein Zeugniß der Unfähigkeit ausgestellt worden war!

Größer von Umfang, aber weniger gelungen und weniger ansprechend ist das dritte Bild, die „Feuersbrunst." Aus dem Giebel eines Bauernhauses schlägt lichterloh die verzehrende Flamme empor. Die Bewohner des Hauses und die Nachbarn, aus dem Schlafe aufgeschreckt, flüchten sich und ihre Habe. Allerlei Hausrath, in der Hast zusammengerafft, mehr werthloser Trödel, als nützliches Geräthe, liegt auf einem Haufen, und der Großvater rennt in der Verwirrung mit einem alten Brett und der Mausfalle davon. Doch auch das Vieh ist aus dem Stalle gerettet, ein kräftiger Mann trägt die greise Mutter aus den Flammen; neben ihm sieht man zwei halbbekleidete Mädchen fliehn. Kinder irren rathlos umher. Eine dicke Hauswirthin, die den Kopf nicht verloren hat, steht im Vordergrund Befehle ertheilend, während eine junge Dirne gerettetes Küchengeschirr so unsanft auf den Boden wirft, daß es zerbricht. Damit aber auch das satyrische Element nicht fehle, hat der Künstler, der sich mit den gewöhnlichen und naheliegenden Motiven einer Composition nicht begnügt, sondern mannigfaltige Beziehungen und versteckte Anspielungen liebt, mitten unter das Gewirre der Flüchtenden einen langen hagern Mann, durch die gescheitelten Haare, die ihm auf die Schultern fallen und durch das ganze Ansehen als „Mucker" charakterisirt, mit einem Gebetbuch in der Hand und mit lauter Stimme zum Himmel flehend dargestellt, während hinter ihm der Haushund das Feuer anbellt. — Auf dem Schornstein des Hauses ist ein Storchnest verbrannt, Schaaren von Tauben und Sperlingen sind aufgescheucht; am Himmel bricht die Dämmerung an, und die Sichel des Mondes erblaßt. — Es fehlt, wie begreiflich, diesem Bilde nicht an dramatischer Wirkung, nicht an vortrefflichen Einzelheiten; besonders ist auch die Beleuchtung sehr kunstreich durchgeführt; doch hat sich der Künstler von Trivialität und Uebertreibung nicht ganz frei zu halten gewußt, was die Theilnahme schmälert; zudem läßt auch die lockere Ausführung und die etwas manirirte Behandlung den malerischen Sinn unbefriedigt*). —

Zu den ausgezeichnetsten deutschen Genremalern unter den lebenden gehört nach meiner Empfindung Waldmüller in Wien, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er in hohem Grade eine durch nichts zu ersetzende Eigenschaft — Wahrheit, Ursprünglichkeit, Natur besitzt. Eine wohlthuende Empfindung für das rein Menschliche spricht uns aus all seinen Bildern an. Nicht für bunte Fetzen, für malerische Trachten, für ritterliche Gegenstände oder romantischen, verbrauchten Tand begeistert er sich; nicht aus der Vergangenheit schöpft er die Vorfälle, die sein Pinsel darstellt, sondern für die Gegenwart, für das Leben um ihn her, für seine Zeit und sein Volk schlägt ihm das Herz. Mit glücklicher Wahl weiß er die traulichsten, die inhaltsreichsten, die ergreifendsten Momente aus dem Leben der Familie herauszufinden und mit sichtlicher Theilnahme, mit Treuherzigkeit und mit feiner Beobachtung geistreich und lebensvoll darzustellen. Sechs Bilder sieht man hier von diesem Künstler: „der Palmsonntag", „die Ueberraschung", „der Christmorgen", „ein Conscribirter verabschiedet sich von seiner Familie". In diesem letztern Bild ist der Eindruck, den die Trennung auf die verschiedenen Geschlechter, Temperamente und Altersstufen macht, vortrefflich wiedergegeben. Das schönste von allen ist vielleicht die „Familienscene", wo drei Kinder ihre Freude beim Anblick eines Heiligenbildes an den Tag legen, während das vierte auf dem Schooße der Mutter lebhaft die Hände und Aermchen ausstreckt, an der allgemeinen Heiterkeit unbewußt Antheil nehmend. Wie jede tüchtige und entschiedene Künstlernatur, so hat auch Waldmüller für seine Gedanken und Anschauungen den rechten Ausdruck gefunden. Seine Zeichnung ist bestimmt und ausdrucksvoll, seine Lokalfarbe schön und kräftig, mit vorherrschender Neigung für Blau. Seine Schatten fallen manchmal in's Schwarze. Seine Ausführung ist höchst geistreich, entschlossen, oft nur andeutend, skizzenhaft, vernachlässigt, ja unsauber, — ein Fehler, der, unter Umständen, zu entschuldigen ist, wo nicht gar zur Eigenschaft werden kann und den ich W. fast als solche anrechnen möchte, der gedankenlosen Sorgfalt und Vollendung so mancher andern inhaltsleeren Handfertigkeit gegenüber. —

Um zu seiner sonderbaren und etwas erzwungenen Schlußfolgerung von der geringen Bedeutung der deutschen Genremalerei zu kommen, mußte Hr. P. natürlich Manches übersehen und wirklich beschränkt er sich auch (außer einigen Genrebildern der skandinavischen Schule) auf das hier Angeführte, und knüpft dann folgende Bemerkung daran: „Die moralische Seite all dieser kleinen Bilder verdient auch hervorgehoben zu werden. Sie bieten uns im Allgemeinen nur harmlose und feierliche Auftritte aus dem häuslichen

*) Vergl. unsere Beurtheilung Jahrg. 1854 S. 412. D. Red.

Leben, die Freuden, die Schmerzen und die Vergnügungen der Kindheit, den Ausdruck unschuldiger Empfindungen und rechtschaffener Charaktere; das Laster, die Bosheit, die Gemeinheit, ja das Lächerliche sind daraus verbannt. Der strengste Sittenrichter findet nicht den Schatten eines Gedankens darin, der die Zucht verletzen könnte. Die französischen und englischen Maler haben, offen gestanden, von der menschlichen Natur im Allgemeinen und von unseren Sitten insbesondere keine so gute Meinung. Sie stellen uns gewöhnlich die Menschheit nicht von dieser arglosen, treuherzigen Seite dar."

Wenn irgend etwas zu dieser Charakteristik paßt und somit hieher gehört, so sind es die Darstellungen aus der Kinderwelt von Meyer aus Bremen. Wir finden hier „Mutter und Kinder" und das „schlafende Brüderchen" von Hrn. P. übersehen. Diese liebenswürdigen Compositionen sind in Deutschland durch den Stich hinlänglich bekannt. Was ihre Ausführung betrifft, so muß ich gestehen, daß sie mich keineswegs befriedigt hat. Es ist eine glatte und hohle Malerei von gläsernem Ansehn, von unsicherer Zeichnung, geschminkter Färbung und frostig in der Wirkung.

Noch wäre von Genremalern eins und das andere zu nennen, so Jul. Röder's „sterbender Vater", von fünf Kindern umgeben, eins der besten Genrebilder der Ausstellung, von A. Michiels weitläufig beschrieben; so zwei Seitenstücke von Herrm. Kretzschmer, Darstellungen aus dem Orient in humoristischer Fassung. Der Künstler scheint sich Biard zum Muster genommen zu haben, erreicht ihn aber in keiner Beziehung, besonders nicht in der Wahrheit und Sicherheit der Behandlung, in der ruhigen Wirkung und harmonischen Färbung. Besser gefällt mir von Th. Hosemann's drei Bildchen besonders sein „Feiertag der Arbeiter." Hier ist wahrer Humor, obwohl von der niedrigsten Gattung; denn es ist eine zahlreiche Versammlung von Schanzarbeitern mit den ausgesprochensten jüdischen Physiognomien, die sich denken lassen, und von einer unendlichen Gemeinheit im Typus sowohl, als im Ausdruck und Bewegung. Vortrefflich sind die beiden Musikanten auf einer Erhöhung, der eine, der seine Geige stimmt, und der andere, ein Husar, der die Trompete spielt, aufgefaßt und wiedergegeben.

Wir fahren nun fort, über einige noch übrige Künstler und ihre Werke die Ansichten des Hrn. Peisse mitzutheilen. „Hr. Franz Krüger", sagt er, „ist Hofmaler des Königs von Preußen, Professor, Akademiker u. s. w. Wenige Künstler sind so mit Titel und Würden überhäuft. Er hat in Berlin die Popularität, deren in Paris und in Europa Horace Vernet, in München Peter Heß, in London Edw. Landseer sich erfreuen. Seine Spezialität und sein Lieblingsfach sind die interessantesten Geschöpfe nach dem Menschen, die Pferde und die Hunde. Er malt auch Schlachten und Bildnisse. Eines seiner Gemälde hat in der Geschichte der Berliner Schule Epoche gemacht. Es ist die „große Parade" in Berlin, eine Composition, die mehr als 100 Portraite enthält und die der Kaiser von Rußland mit 10,000 Thlrn. bezahlt hat. Wir sehen hier drei Bilder dieses Künstlers: „das Innere eines Stalles", sehr sorgfältige Malerei, aber von etwas kleinlicher und ängstlicher Ausführung, und zwei andere Bilder, die ziemlich uneigentlich „Jagdhunde" betitelt sind, denn wir finden mitten unter Windhunden und schlanken Salon-Windspielen zwei sehr ungezogen aussehende kleine King Charles, welche unseres Wissens keinerlei Ansprüche an diese Benennung haben. Diese Thiere sind sehr sauber, jedoch etwas kalt und hart gemalt." (Ich weiß nicht, warum das vortreffliche Portrait des Prinzen Adalbert von Preußen hier ganz übergangen ist.)

„Trotz der unläugbaren Geschicklichkeit des Hrn. Krüger wären wir geneigt, seinen Hunden und Pferden die des Hrn. Steffeck, seines Schülers, vorzuziehen. Sie haben weniger offiziellen Anstand und sind weniger akademisch in ihrer Haltung, dagegen aber merkt man ihnen weit mehr den Stall an."

„Von Thiermalern läßt sich noch Kiorboë mit seinen Hunden und Füchsen anführen, der zwar, aus Stockholm gebürtig, diesesmal unter dem Wappenschilde von Schweden und Norwegen ausstellt, der aber zu den Veteranen unserer jährlichen Ausstellungen gehört. Mehr als eines seiner interessanten vierfüßigen Thiere aus der Tartarei oder aus Lappland, in Paris gemalt, ist für uns eine alte Bekanntschaft."

„Norwegen, Schweden, Dänemark besuchen, das heißt, was die Malerei anlangt, kaum aus Deutschland hinausgehen, denn die meisten nordischen Künstler sind Zöglinge der deutschen Schulen, und namentlich der Düsseldorfer Akademie, der Pflanzschule aller Maler der überrheinischen Lande seit 30 Jahren. Dies ist z. B. der Fall mit Hrn. Ad. Tidemand, Hofmaler in Kopenhagen (vielmehr in Christiania), welcher unter dem Titel „norwegischer Leichenzug auf dem Lande" in drei Abtheilungen verschiedene Auftritte aus dem häuslichen Leben und den Sitten seines Volkes dargestellt hat, gewissenhaft ausgeführt, aber in einer Weise und einem Style komponirt, welcher weder Lob noch Tadel zuläßt, und wo nichts Eigenthümliches sich auffinden läßt, als die Trachten, die dem vorigen Jahrh. entnommen sind." (Ich muß gestehen, daß auch ich dieses Bild von T., eines seiner letzten Werke, unter seinem Rufe finde. Wohl erkennt man in dieser würdigen Darstellung einen Künstler von Geist und Gemüth, der uns einen Blick eröffnet in den innern Haushalt seines Volkes, an dem sein Herz — das fühlt der Beschauer — mit Liebe hängt. Aber das Hauptinteresse des Bildes ist eben auch nur in dem uns fern liegenden Gegenstande, in den Sitten und Gewohnheiten des uns fremden, wiewohl stammverwandten Volkes. Es fehlt fast ganz an malerischem Reize, die Zeichnung ist ohne Feinheit und Schärfe, die Färbung trüb, die Ausführung gar zu unsauber.)

„Dagegen findet man mehr Pikantes, wenigstens in der Wirkung, mehr malerische Erfindung, mehr Lokalcharakter in dem Werke eines schwedischen Künstlers, der „Predigt in einer Kapelle" von schwedisch Lappland", von Hrn. Hockert. In diesem Lande giebt es kaum eine Kirche, und was man dort Kapelle nennt, unterscheidet sich von den rauchigen Hütten, in denen die Landleute halb im Schnee vergraben leben, durch weiter nichts, als eine Art hölzernen Baues, der die Kanzel vorstellt. So sieht wenigstens die Kapelle aus, die Hr. Hockert uns vorführt, mit zwei oder drei Frauen, deren eine im Vordergrund ganz unbefangen ihrem Kinde die Brust reicht, während eine zweite das ihrige in einer Art von Hängematte, die an zwei Stäben befestigt ist, hin- und herschaukelt. Auf der andern Seite stehen drei bis vier Männer in Jägertracht, mit ihren Flinten und Waidtaschen, an der Predigt dem Anschein nach nicht viel mehr Antheil nehmend, als ihre Weiber. Der würdige Pastor hoch oben auf seiner Kanzel im Hintergrunde, obschon die Hauptperson, wenn nicht des Bildes, doch der Scene, steht so sehr im Schatten, daß man ihn kaum unterscheiden kann. Freilich ist das Dämmerlicht, das durch die Scheiben von ölgetränktem Papier in diese Bretterhütte fällt, von der Art, daß man fast lieber eine Laterne sehen möchte. Diese unvollkommene Beleuchtung aber bringt Zufälligkeiten des Lichtes und Spiele des Helldunkels hervor, welche der Künstler mit Geschick zum Besten der malerischen Wirkung seines Bildes zu benützen gewußt hat."

Da uns Hr. P. einmal nach Schweden und Norwegen geführt hat, so wollen wir diese Gelegenheit benützen, um noch einige nordische Künstler anzuführen. Von dem Schweden Bengt Nordenberg (in Düsseldorf) sehen wir einen „schwedischen Invaliden", der seine Kriegsabenteuer erzählt. Der Alte hat Charakter und Bewegung und bildet mit seiner Umgebung eine gute Gruppe; aber auch hier hat die Farbe wieder etwas Trübes und die Behandlung ist stumpf, wie wir dieses bei Tidemand zu bedauern hatten, mit wel-

chem eine Uebereinstimmung Statt findet, die auf das Verhältniß von Lehrer zu Schüler schließen läßt.

Aus Dänemark müssen wir zunächst ein vortreffliches „Bildniß" von Frau Jerichau-Baumann, das der verwittweten Königin von Dänemark, anführen. Es ist ein Kopf von großer Feinheit des Ausdrucks, mit Augen, die eben so viel scharfe Beobachtung als Milde und Freundlichkeit aussprechen; dazu ein lächelnder Mund von ungemeinem Wohlwollen, etwas schwellend Weiches in den Lippen. Die Künstlerin hat diese dankbare Aufgabe mit großem Geschicke gelöst, Farbe und Behandlung lassen kaum etwas zu wünschen übrig: es ist hier eine schöne Seele in die Erscheinung getreten und auf die Leinwand gebannt.

Drei Portraits von W. Gertner in Kopenhagen verdienen auch eine Erwähnung. Eben so eine Anzahl von Genrebildern. H. Sonne hat einen „Ausfall der dänischen Besatzung" von Fridericia bei Morgendämmerung, und einen „Bivouac der dänischen Armee vor der Schlacht von Idstedt" auf ansprechende und eigenthümliche Weise dargestellt. Einen ähnlichen Gegenstand, einen nächtlichen Ausfall aus Frederikstad, hat auch N. Simonsen in einem ziemlich großen Bilde behandelt. — Wenn in solchen Waffenthaten die Dänen als Feinde unseres Volkes in offenem Felde erscheinen, so geht auch aus andern Umständen hervor, daß sie ihre Nationalität eifrig zu wahren suchen. Kein einziger ihrer Künstler bekennt sich zur Düsseldorfer Schule, und die Wahl ihrer Gegenstände beschränkt sich fast ausschließlich auf heimische Gegenden, Sitten und Gebräuche; nur sehr vereinzelt erscheinen italienische Ansichten oder Trachten. W. N. Marstrand, Direktor der Akademie in Kopenhagen hat „junge Römerinnen in einer Kneipe" ausgestellt, ziemlich schwerfällig in Auffassung und Darstellung. Weit gelungener ist ein zweites Bild, wo der Künstler sichtlich mehr in seinem Elemente ist: „Landleute von Dalekarlien", die in etwa zwanzig Barken über den Siljansee setzen, um den Gottesdienst zu besuchen. Das bunte Gedränge in den Booten und am Ufer giebt dem Bilde ein eigenthümliches Ansehen. — Von G. Roed sehen wir „Bäuerinnen aus Seeland" während der Ernte. Die bunte Tracht dieser Schnitterinnen, ihre rothen Jacken und grasgrünen Bänder geben ein freundlich ansprechendes Bild von außerordentlicher Heiterkeit der Färbung. J. Jul. Exner stellt „Bauern von der Insel Amack" in ihrer originellen Tracht und in ihren häuslichen Gewohnheiten dar, naiv und mit gesunder Färbung, wiewohl etwas hölzern in der Ausführung.

Noch sieht man Genrebildchen, die nicht ohne Verdienst sind, von Chr. A. Schleisner und D. Monies, Mitgliedern der Akademie von Kopenhagen; dann einige Landschaften von Kierschow, Rohde, Larsen und Bnätzen, die meistens an die französische, auch an die Genfer Schule sich anschließen. Vor allen aber ragt A. Melbye hervor, dessen Seestücke eine rühmliche Erwähnung verdienen und auch früher schon im Deutschen Kunstblatte — z. B. Jahrgang 1853 Nr. 36 — besprochen wurden. Melbye bewohnt Paris und hat im vorigen Jahre das Ordenskreuz der Ehrenlegion — eine, wie bekannt, für Künstler nicht leicht zu erlangende Auszeichnung — erhalten. — In seine Fußtapfen bemüht sich C. J. Sörensen, in Paris lebend, zu treten. Nur ist seiner Färbung mehr Mäßigung zu wünschen. — Auch die vortrefflichen Stillleben von Th. Grönland, besonders seine Blumen und Früchte, sind in Paris längst bekannt. Nicht ohne Verdienst sind auch die Blumensträuße und Kränze von Ottesen und Jensen, und endlich ein Architekturbild von C. Hansen. Und nun mögen uns die Herren Dänen nicht allzusehr zürnen, daß wir uns erlaubt haben, ihre Nationalität und Unabhängigkeit in Sachen der Kunst nicht hoch genug anschlagend, ihrer nur im Vorübergehen Erwähnung zu thun.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

E Berlin. In der Königl. Glasmalerei-Anstalt ist so eben vollendet und zur Ansicht aufgestellt der untere Theil eines der beiden 85 Fuß hohen Fenster, welche des Königs Majestät in die Marienkirche zu Stralsund stiftet. Nach dem vorliegenden Entwurfe von J. Glinski wird das ganze Fenster als Hauptdarstellung die Anbetung der Könige nach einem Stich von Zwoll enthalten. Darüber befinden sich, in ein sehr reiches, architektonisches Muster verwoben, als eine Hindeutung auf das himmlische Jerusalem, die Propheten Jesaias und Jeremias, die Erzengel, die Dreieinigkeit u. s. w. Oben in der Spitze prangt ein sehr brillant angelegter Stern, in Beziehung auf jenen verheißungsvollen, der den Reisenden aus dem Morgenlande vorleuchtete. Der eben vollendete Theil mißt 17 Fuß in der Höhe und eben so viel in der Breite und enthält an Figuren die vier Evangelistengeschöpfe, weiß auf blauem Felde ausgeführt, inmitten eines architektonischen Aufbaues von außerordentlich heiterem und phantastischen Gefüge, welches durch die Wahl der Formen und Farben einen äußerst harmonischen Eindruck macht. —

Rauch hat so eben das Modell zu einer Büste des berühmten, unlängst verstorbenen Maschinenbauers Borsig vollendet. Der Künstler will nun doch noch auf Anrathen des Arztes zu seiner Erholung einen dreiwöchentlichen Aufenthalt in Karlsbad machen. —

In einigen Wochen, am 25. September, werden wir hier eine sehr bemerkenswerthe Bilder-Auktion haben, indem der Nachlaß des Professors Jakob Schlesinger dann veräußert werden soll. Diese Sammlung ist von dem Verstorbenen in einem Zeitraum von 40 Jahren zu Stande gebracht und es befinden sich Bilder älterer Meister darin, welche durch ihre Vortrefflichkeit eine ernste Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen und welche sich zum Theil originaler Bezeichnungen von unbezweifelter Echtheit erfreuen, zum Theil in beizupflichtender Weise von dem Kennerblick und der Gewissenhaftigkeit des Verewigten bestimmt worden sind. Um Einiges hervorzuheben, befindet sich eine auf Holz gemalte Skizze vom Bethlehemitischen Kindermord dabei, welche nach einer darauf befindlichen Inschrift dem Raphael zugeschrieben werden muß, und wovon sich der erste Entwurf als Federzeichnung in der Handschriftensammlung zu Paris befinden soll. Dann eine schlafende Venus in halber Lebensgröße von Titian, ohne Zweifel ein Vorstudium zu dem in England befindlichen, von Facius gestochenen Bilde des Meisters. Eben demselben wird auch das Portrait eines geharnischten Ritters zugeschrieben. Von David Teniers, August Querfurt, Jan Steen, Arnold Houbraken u. Adrian von Ostade (drei lustige Bauern, sehr vortrefflich und gut erhalten) sind ausgezeichnete Stücke vorhanden. — In der Landschaft steht oben an ein großer, höchst vortrefflicher Everdingen (3' 7 2/3" hoch, 2' 10 1/2" breit), ein bezeichnetes Bild von außerordentlich schöner und unberührter Erhaltung und voll Poesie. Auch von Caspar Poussin ist eine reizvolle Abendlandschaft mit Figuren von Nikolas P., angeblich aus der Sammlung des Herzogs von Orleans, vorhanden. Ferner ein Salomon Ruysdael. Ausgezeichnet sind ferner ein bezeichnetes Bild von J. H. Roos, ein vortreffliches Viehstück in einer Landschaft mit Ruinen; ein Ziegenbock in Lebensgröße, nach Trauben springend, von Franz Snyders; ein großes, mit entschiedenem Pinsel ausgeführtes Vögelconcert von Hondekoeter. Bemerkenswerth sind noch eine Anzahl kleinerer Bilder von J. C. Seekatz, alle auf Holz und gut erhalten, dann die lebendig komponirten Reitergefechte von v. Löwenstern u. v. a. — Außer mehreren Handzeichnungen, Aquarellen und Kupferstichen gewähren noch ein ganz besonderes Interesse einige Copien berühmter Meisterwerke, welche Schlesinger mit der an ihm bekannten Meisterschaft und mit dem ihm eigenen Fleiße ausgeführt hat. Darunter vor Allem eine höchst gelungene Madonna di Colenno. Sodann jene berühmte Jo von Correggio; ferner der Prinz von Geldern nach Rembrandt u. a. m. Endlich ist noch eine Anzahl eigener Gemälde zu erwähnen, welche größtentheils Stillleben vorstellen und von meisterhafter Durchführung sind. Wir machen um so lieber auf diese bevorstehende Versteigerung aufmerksam, als der Katalog davon, der übrigens im Auktionslokale von Th. Müller (Georgenstraße Nr. 29) und in Leipzig bei Herrn Friedrich Voigt zu haben ist, nicht in ausreichender Anzahl versandt sein möchte. —

Hr. Geh. Rath Sotzmann macht uns darauf aufmerksam, daß Herr L. Schneider in Nr. CXIX. seiner Berlinischen Nachrichten in der Spenerschen Zeitung Nr. 187 den in dem Jahrgang 1850 Nr. 19 des Deutschen Kunstblatts enthaltenen Artikel: „Wie der große Kurfürst für ein Gemälde-Reliquien gab" ausgeschrieben und die dort gegebene Uebersetzung unseres geehrten Mitarbeiters aus Papebroch's (nicht Papenbroch's, wie ihn Hr. Schneider nennt) Annales Antwerpienses wörtlich wiederholt, solches aber dahinter versteckt hat, daß er jenes Artikels zwar gedenkt, aber von demselben nichts weiter sagt, als er habe ihm die erste Kenntniß von jenen Annalen zu verdanken. Er thut sich obenein auf die Aufrichtigkeit dieses Geständnisses viel zu Gute, während er dem Leser verschweigt, daß er den ganzen Inhalt seiner „Nachricht" nicht aus dem Original, sondern lediglich aus jener Quelle geschöpft habe.

In Ansehung dessen, was Hr. Schneider selbst hinzugethan, — bemerkt Hr. S. ferner — ist

1. die Ueberschrift: „Der große Kurfürst handelt mit Reliquien" eine um so unangemessenere Veränderung, als es sich hier in dem einzigen Fall, der ihm dazu Anlaß gegeben, nicht um einen Handel, nicht einmal um einen Tausch, sondern um ein Geschenk und Gegengeschenk handelt;
2. in Betreff der Reliquien der Domkirche konnte darauf hingewiesen werden, daß die Inventarien der hiesigen alten Domkirche in v. Ledebur's Archiv für Preuß. Geschichtskunde Bd. 18. 1835. S. 68 abgedruckt zu finden sind;
3. muß der Irrthum Papebroch's wegen des Jahres 1538 jedem von selbst einleuchten, der damit das Jahr der von jenem als vorangehend bezeichneten Vermählungsreise des Kurfürsten (1546) vergleicht;
4. kann daraus, daß der Kurfürst zu dieser Reise Geld von seiner Mutter borgte, nicht geschlossen werden, daß ihn Geldverlegenheit mehrere Jahre später zur Wahl von Reliquien als Gegengeschenk bestimmt habe.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst hat der

Kunstverein für Pommern in Stettin

seinen Beitritt erklärt.

Looff. Gotha. — Friedrich Eggers. Berlin.

Die Ausstellung in Gotha.

Der Katalog zählt 540 Nummern. Der Mangel an historischen Bildern macht sich auch hier fühlbar. Unter den vorhandenen Gemälden aus diesem Gebiete ist das größte Ewald's: „Elisabeth, die dem Davison das Todesurtheil der Maria Stuart übergiebt." Hieran schließt sich ein „Christusknabe" von Sohn, ein ausgezeichnetes Bild. Unter den übrigen nennen wir noch v. Oer's, „Kaiserin Maria Theresia, die knieend am Mausoleum Kaiser Franz I., welches sie zugleich für sich selbst hatte errichten lassen, betet."

Vom historischen Genre sind zwei Bilder hervorzuheben: Feuerbach's: „Tod des Dichters Pietro Aretino" und „Wallensteins Lager" von J. Geyer in Augsburg. Ersteres, so wie desselben Künstlers „Zigeunerin, die sich zum Tanze schmückt", zeigen, daß er ein Meister der französischen Technik ist und die Italiener gründlich studirt habe. „Aretino" in eine Galerie älterer Meisterwerke gestellt, würde von Jedem beim ersten Anblick für einen Paul Veronese gehalten werden und erregt bei allen Kennern der Kunst das größte Interesse. Aber der schreckliche Gegenstand*) und die französische Manier, welche nur in großer Entfernung vom Bilde einen befriedigenden Anblick gewährt, stoßen viele, namentlich die weiblichen Beschauer, ab. Lieblicher ist seine „Zigeunerin", wahrscheinlich ein geraubtes Mädchen, welches nur mit schmerzlichem Gefühl den Flitterstaat anlegt, den die alte Zigeunermutter ihr zureicht. In einer Entfernung von von 30—40 Fuß macht das Bild einen reizenden Eindruck. — „Wallenstein's Lager" so wie ein zweites Bild von Geyer: „der Tauschmaus" gehören zu den besten Bildern der Ausstellung. Auch ein drittes Bild desselben Künstlers: „Rafael und die Fornarina" würden wir diesen gleichstellen können, wenn neben der anmuthigen Fornarina ein minder langweiliger Rafael stünde.

Das Genre ist reicher als je vertreten. C. Hübner's „Rückkehr vom Jahrmarkt" nöthigt zu der Bemerkung, daß dieser Künstler in Gefahr ist, einseitig zu werden. Er wiederholt sich in den Motiven; auch erscheint dieselbe alte Großmutter hier, die wir schon auf mehreren seiner Bilder sahen. Gute Genrebilder haben geliefert L'Allemand in Wien: „Das Eindringen österr. Ulanen in ein piemontesisches Dorf"; Bischof in München: „eine Schachpartie"; Bosch in Düsseldorf: „Vertheidigung eines Blockhauses"; Brücke in Berlin: „der Wanderer am Kreuzweg"; Diez in Meiningen: „eine Mutter am Krankenbette", nur wünschte ich mir den Knaben, der kein Proletarierkind ist, und den Wachtelhund weg; A. v. d. Embde: „eine junge Frau mit ihrem Kinde"; Ed. Ender in Wien: „Scene nach dem Raube" (Zeit des dreißigjährigen Krieges); Francis in Brüssel: „Fischerweiber von der irländischen Küste"; Freytag in Gotha: „römisches Weib aus der Campagna"; E. Heß in München: „ein Fuhrwerk vor einem Hause"; F. Hiddeman in Düsseldorf: „die treue Freundin" (eine alte Frau vertheidigt mit dem Kochlöffel eine Katze gegen einen in die Küche dringenden Hund), sehr gut ausgeführt; E. Jacobs mit 14 Bildern (Mutter mit zwei Kindern, Bachus mit einer Ziege, Fischerfrau mit Kindern am Strande, Amor und Psyche); C. v. d. Lancken in Düsseldorf: „Trauer um den verstorbenen Liebling" und „Betteljunge"; W. Linnig in Antwerpen: „das altflämische Kegelspiel"; Melzer in Antwerpen: „Adrian von Ostade zeichnet eine Wirthshausscene"; M. Müller in München: „Hans Sachs"; Neumann in Hamburg: „wallachische Musikantenkinder"; Oppenheim in Düsseldorf: „der neue Communionrock"; F. Papper in Hamburg: „die kleinen Kalenderverkäufer"; Raux in Carlsruhe: „Scene aus dem Bauernkrieg"; van Schendel in Brüssel: „eine Wäscherin bei Lampenbeleuchtung" von ausgezeichnetem Effekt; Schröder in Braunschweig: „die ersten Sporen"; Seeger in Darmstadt: „Kirchweihfest im Gebirge"; Stockmann in München: „die Fütterung"; Teichs: „Leonore"; Waibler in München: „die lustigen Weiber von Windsor" und „der ertappte Dieb"; Wendler in Dresden: „die Jongleurs"; R. S. Zimmermann in München: „schwäbische Bauern, zu spät zur Eisenbahn kommend". Alles dieses sind Bilder, welche das Interesse des Publikums erregen.

Die Landschaftsmalerei ist diesmal vorzüglich vertreten. Se. Maj. der König von Preußen sandte Hildebrandt: „Teich Bethesda", Wegner: „historische Landschaft mit Johannes am Jordan" und zwei Landschaften vom Grafen Kalkreuth, „Tegernsee" und „Aus den Pyrenäen." Eine dritte Landschaft von demselben, der „Montblanc", ist vom Halberstädter Verein gekauft. Dann sind zu erwähnen Preller: „Tonnröder Forst", und Hummel in Weimar: „Landschaft aus den Vorbergen des Salzkammerguts", so wie Verreyt's „Partie am Reichenbach bei Meyringen bei Mondschein." Hinter diesen ausgezeichneten Landschaften stehen nicht zurück Leu „Sumpflandschaft" und O. Achenbach „Herbstabend", so wie die Landschaft von Peters in Stuttgart. Wir könnten hier noch eine Reihe von Bildern aus der Düsseldorfer und Münchener Schule nennen. In der architektonischen Landschaft haben Steuerwald in Quedlinburg und Tacke in Braunschweig, in der Thiermalerei Nicol in Braunschweig, Lot in Düsseldorf, B. Adam in München, Wagner in Stuttgart und F. Voltz in München Vorzügliches gesandt. Endlich sind auch die Frucht- und Blumenstücke und Stillleben gut vertreten. Von plastischen Kunstwerken ist nur eins, „die heilige Elisabeth" von Brosmann aus Gotha, einem Schüler von Hähnel in Dresden, anzuführen, das Werk eines sehr talentvollen jungen Mannes.

*) Es wird erzählt, daß der witzige, aber in seinen Sitten durchaus zügellose Dichter bei einem Bachanal dermaßen über ein galantes Abenteuer einer seiner leichtsinnigen Schwestern lachte, daß er vom Stuhl fiel und auf der Stelle starb. Unser Karlsruher Correspondent gab uns bereits (Jahrg. 1854. S. 465.) eine Beschreibung des Bildes, wobei auch von ihm auf die Verwandtschaft mit Paul Veronese hingedeutet wird. D. Red.

Auktion von Kupferstichen und Radirungen.

Am 17. September 1855 und folgenden Tagen wird in Leipzig unter Leitung des Unterzeichneten die erste Abtheilung der von dem verstorbenen Kunsthändler Herrn Hermann Weber in Bonn hinterlassenen Kupferstiche und Radirungen versteigert. Die Sammlung, eine der schönsten und bedeutendsten, welche öffentlich zum Verkaufe ausgeboten wurden, ist besonders reich an beschriebenen und nicht beschriebenen Blättern aus dem Anfange der Kupferstecherkunst, vom Meister von 1466, Martin Schöngauer, Israel von Meckenen, Albrecht Dürer, den italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts (Niellen, Tarokkarten u. s. w.) und Marc Anton, vom Meister mit dem Einhorn, von Lucas van Leyden, Goltzius, der Antwerpener Stecherschule (Abdrücke vor aller Schrift), so wie an Radirungen in den schönsten und seltensten Zuständen, eines Claude Lorrain, van Dyk (die von ihm radirten Portraits vor aller Schrift), Ostade (das ganze Werk in 200 Nummern), Berghem, Dujardin, Everdingen, Waterloo, Ruysdael u. s. w. u. s. w. Am Schlusse wird eine Anzahl neuer Grabstichelblätter in Abdrücken vor aller Schrift versteigert.

Aufträge besorgen alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes, so wie der Unterzeichnete.

Rudolph Weigel.

(Dieser Nummer ist Nr. 17 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. inkl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 35. **Donnerstag, den 30. August.** **1855.**

Ueber die correspondirenden Elemente der plastischen und tonischen Künste.

Von **Dr. Adolf Zeising.**

(Schluß.)

Auf eine noch nähere und umfassende Erörterung dieses Verhältnisses hier einzugehen, erlauben die Gränzen dieses Aufsatzes nicht, und ich kann um so eher darauf verzichten, als ich die ausführliche philosophische und empirische Begründung der ästhetischen Bedeutung desselben in einer besonderen Schrift *) niedergelegt und namentlich in derselben nachzuweisen gesucht habe, daß dieses Verhältniß einerseits auf das Engste mit der Idee des Schönen und den Vernunftgesetzen überhaupt zusammenhängt, andererseits aber auch in der wirklichen Welt in den vorzugsweise durch Schönheit sich auszeichnenden Gebilden der Natur und Kunst als das vorherrschende und maaßgebende Gestaltungsprincip zur Realisation gelangt ist. Für die Lösung der uns hier beschäftigenden Frage ist dasselbe nur noch in so fern näher in Betracht zu ziehen, als dasselbe ein neuer Beweis für die zwischen den plastischen und tonischen Erscheinungen bestehende Analogie ist: denn aus einer vergleichenden Beobachtung der in beiden Erscheinungssphären vorkommenden Combinationen ergiebt sich, daß diejenigen Zweilänge, welche für das Ohr die wohlgefälligsten und befriedigendsten sind, genau auf demselben Verhältnisse beruhen, nach welchem die vollkommensten Gebilde der Körperwelt, namentlich das Ganze und die einzelnen Theile der Menschengestalt, gegliedert sind, und daß dieses Verhältniß kein anderes ist, als das oben von uns bezeichnete.

Die einzigen Zweilänge nämlich, welche nicht bloß eine relative, vorübergehende, sondern absolute und dauernde Befriedigung gewähren, dergestalt, daß sie sich zum Schluß eines zweistimmigen Gesangs oder Tonstücks benutzen lassen, sind, außer der als leer oder dürftig klingenden Octave, die kleine und die große Sexte, von oben nach unten gerechnet, also, wenn c als Grundton angenommen wird, die Tonverbindungen es + $\bar{c}$ und $\bar{c}$ + c, von denen jene die beiden wesentlichsten und am meisten charakteristischen Töne des C-Mollaccords, diese hingegen die des C-Duraccords enthält. In diesen beiden Zweiklängen stehen aber die beiden darin verbundenen Töne zu einander bis auf einen ganz kleinen Bruchtheil genau in dem oben bezeichneten Verhältnisse, nämlich es + $\bar{c}$ in dem von 3 : 5, und c + $\bar{c}$ in dem von 5 : 8, dergestalt, daß sie als die kleinsten und sich gegenseitig ausgleichenden Abweichungen vom rein gesetzlichen Verhältnisse erscheinen; denn in jenem kommt die Abweichung dem größeren, in diesem dem kleineren Theil zu Gute, sie sind also gewissermaßen nur die beiden einseitigen Realisationen der dem Verhältniß zum Grunde liegenden Idee, gleichsam die leisen Andeutungen des in der reinen Idee neutralisirten und aufgehobenen Gegensatzes von Plus und Minus, von Position und Negation.

Ganz dasselbe Verhältniß finden wir nun auch zwischen den beiden Haupttheilen des menschlichen Körpers wieder. Nehmen wir nämlich der leichteren Vergleichung halber als Ausdruck für die Totalhöhe des menschlichen Körpers die Zahl 8 an, so kommen auf den Oberkörper (vom Scheitel bis zum Nabel) gerade 3, und auf den Unterkörper (vom Nabel bis zur Sohle) gerade 5 Einheiten; betrachtet man aber die Totalhöhe als 13, so fallen auf den Oberkörper 5 und auf den Unterkörper 8 Einheiten, wobei zu bemerken, daß jenes Verhältniß (3:5) vorzugsweise am weiblichen, dieses hingegen (5:8) hauptsächlich am männlichen Körper gefunden wird, so daß also der weibliche Körper als das Analogon des Mollaccords, dagegen der männliche als das Analogon des Duraccords erscheint, eine Analogie, die vom unmittelbaren Gefühl längst empfunden worden ist und sich auch in der Benennung des Dur- und Mollaccords kundgiebt, obwohl man sich des Grundes nie klar bewußt geworden ist.

Schon dies ist gewiß ein ebenso überraschender als schlagender Beweis dafür, daß die Proportionalität der plastischen und die Har-

*) Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt und mit einer vollständigen historischen Uebersicht der bisherigen Systeme begleitet von Prof. Dr. A. Zeising. Mit 177 in den Text gedruckten Holzschnitten. Leipzig, Rud. Weigel. 1854.

monie der tonischen Erscheinungen auf denselben Grundbedingungen beruht. Die Sache ist aber hiermit noch nicht erschöpft. Untersucht man nämlich an jedem der beiden Haupttheile des menschlichen Körpers abermals das Verhältniß ihrer stark markirten Abschnitte, also am Oberkörper das Verhältniß des Kopfes zum Rumpf, am Unterkörper das des Oberschenkels (vom Nabel bis zum Knieende) zum Unterschenkel (vom Knieende bis zur Sohle): so findet man, daß auch diese Verhältnisse wieder genau mit dem obenaufgestellten Normalverhältnisse übereinstimmen: denn nimmt man z. B., wie wir es oben thaten, die Totallänge des Unterkörpers als 8, die des Oberkörpers als 5 an, so wird sich der Unterschenkel zum Oberschenkel etwa wie 3 : 5 (genauer 3,06 : 4,94), dagegen der Kopf zum Rumpf ungefähr wie 2 : 3 (genauer 1,91 : 3,09) verhalten. Ganz zu demselben Resultat gelangen wir auch, wenn wir wiederum die Verhältnisse zwischen den markirtesten Abschnitten der bis jetzt genommenen Körpertheile, des Kopfes, des Rumpfes u. s. w. untersuchen und hiermit bis in das Kleinste fortfahren; denn stets finden wir das nämliche Verhältniß wieder und gewinnen so die Ueberzeugung, daß der menschliche Körper ein durch und durch nach einem einzigen Grundgesetz gegliedertes Ganzes ist. *)

Ebenso stellen sich nun auch im Gebiet der musikalischen Harmonie die wohlklingendsten Tonverbindungen als einfache Consequenzen und Wiederholungen des nämlichen Verhältnisses dar, was man sich am leichtesten dadurch anschaulich machen kann, wenn man sich die Distanz vom Grundton bis zur Octave (also von c bis c̄), innerhalb welcher alle Tonverbindungen liegen, als Ganzes denkt und sich dieses unter dem Bilde einer nach der zwölfstufigen Tonleiter in zwölf gleiche Theile getheilten Linie vorstellt, deren Theile den 12 halben Tönen der Scala, c, cis, d, dis ꝛc. entsprechen. Nimmt man mit dieser Linie, und zwar zunächst mit der ganzen, die unserem Verhältnisse entsprechende Theilung vor, so fällt der Durchschnittspunkt, wie wir bereits oben sahen, mit dem Tone e, also der Sexte von c̄, zusammen, die ganze Distanz (c—c̄) wird also dadurch gleichsam in den kleineren Theil c—e und in den größeren Theil e—c̄ getheilt, von denen jener die Distanz vom ersten bis fünften, dieser die Distanz vom sechsten bis dreizehnten Tone umfaßt, so daß also jener 5, dieser 8, die ganze Scala aber 13 Töne in sich schließt. Unterwirft man darauf den größeren Abschnitt e—c̄ wiederum der proportionalen Theilung, so stellt sich der Ton g als der mit dem Durchschnittspunkt zusammenfallende dar, und wir haben somit wieder einen kleineren Theil e—g und einen größeren g—c̄ gewonnen, welche zuerst mit dem zuerst gewonnenen Abschnitten c—e und e—c̄ zusammengenommen ihre Begränzung durch die Töne c, e, g, c̄, also durch die Töne des vierstimmigen Accords erhalten. Auf ähnliche Weise gelangt man durch die proportionale Eintheilung des Abschnitts gc zu dem Ton b (ais), und durch Aufnahme desselben in die Harmonie zu dem Septimenaccord, während man durch die Eintheilung der Abschnitte e—g und c—e zu den Tönen f und cis, den charakteristischen Tönen des Quart-Sexten und Secund-Quart-Sextenaccords gelangt.

Man sieht also, daß die dem Ohr angenehmsten Erscheinungen der Harmonie ganz auf demselben Grundverhältnisse beruhen, wie die dem Auge wohlgefälligsten Erscheinungen der Proportionalität, und daß eben hieraus die Gleichartigkeit der von beiden ausgehenden Wirkungen zu erklären ist. Freilich in der weiteren Entwicklung und feineren Anwendung gehen dann die tonischen und plastischen Künste nach so verschiedenen Richtungen und in so eigenthümlicher Weise auseinander, daß es sehr schwierig und bedenklich sein dürfte, die formellen Analogien beider noch mehr ins Einzelne hinein zu verfolgen. Eine derartige Verfolgung liegt aber überhaupt nicht im Bereiche der Wissenschaft, die sich durchweg darauf beschränken muß, nur auf der *einen Seite* die *Gleichartigkeit*, auf der *andern* hingegen die *Verschiedenheit* der Erscheinungen zum Bewußtsein zu bringen und zwar jene in den Elementen und Keimen, diese in den individuellen Gestalten und fertigen Gebilden nachzuweisen.

Es bliebe nun noch übrig, von der Analogie der plastischen und tonischen Erscheinungen in **stofflich-sensualer** Beziehung zu reden; wir müssen uns aber bei der Reichhaltigkeit des Thema's hier nur mit einigen Andeutungen begnügen. Gemeinhin stellt man in dieser Hinsicht die Töne mit den Farben zusammen, indem man die hohen Töne mit den hellen Farben, die tiefen Töne mit den dunklen Farben vergleicht. Mir scheint aber, daß diese Vergleichung bei manchem Zutreffenden doch nicht haltbar ist: denn zwischen den hohen und tiefen Tönen bestehen bloße *Grad*unterschiede; die Verschiedenheit der Farben aber beruht nicht bloß auf solchen, sondern auch auf *specifischen* Unterschieden, und diese sind sogar die richtigeren, indem sie die Unterschiede der Töne nur mit den Abstufungen von Licht und Schatten vergleichen, und diese Annahme stimmt insofern mit der oben gegebenen Zusammenstellung der Tonveränderungen mit den Richtungsveränderungen der Conturen zusammen, als sich auch die Richtungsveränderungen der Conturen dem Auge durch die höheren und niederen Grade des Lichtes und Schattens bemerkbar machen.

Suchen wir hingegen in der Tonwelt etwas den *Farben* Entsprechendes, so können es nach meiner Ansicht nur die verschiedenen *Klänge*, d. h. diejenigen Modificationen des Schalles sein, welche durch den *Stoff* oder durch die *Form* des sich hörbar machenden Körpers bedingt sind. Auch diese Ansicht ist keine, welche dem natürlichen Gefühl befremdlich erscheinen wird; sie liegt z. B. der wohl zuerst von Göthe's Mutter angeregten Gewohnheit zum Grunde, die verschiedenen Farben der Augen mit den verschiedenen

*) Andeutungsweise sei hier nur bemerkt, daß sich nach meiner oben citirten Proportionslehre sämmtliche wesentlichen Höhe- und Breitemaaße des menschlichen Körpers auf eine dem obigen Gesetz entsprechende Reihe von Proportionalzahlen reduciren lassen. Nimmt man nämlich, wie in meiner Schrift geschehen, als Totalität die Zahl 1000 an und theilt nicht nur diese, sondern auch die durch die proportionale Theilung derselben gewonnenen Zahlen stets demselben Gesetz gemäß, so erhält man folgende absteigende Progression, deren Zahlen das Maaß der daneben gesetzten Körpertheile und mehrerer anderer, die mit ihnen von gleichem Maaße sind, ausdrücken:

1000,0 Scheitel bis Sohle.
618,0 Sohle bis Nabel. Scheitel bis Handende. Hals bis Knieende.
381,9 Scheitel bis Nabel. Hals bis Schamende. Handende bis Sohle.
236,0 Nabel bis Kehlkopf. Scheitel bis Achselhöhlen. Hals bis Nabel. Nabel bis Handende. Knieende bis Sohle.
145,9 Scheitel bis Kehlkopf, Kehlkopf bis Magengrube. Achselhöhlen bis Nabel. Nabel bis Schamende u. s. w.
90,1 Kehlkopf bis Orbitalrand, Scheitel bis Nasenbasis, Magengrube bis Nabel. Schamende bis Handende ꝛc.
55,7 Scheitel bis Orbitalrand. Orbitalrand bis Mundspalte. Nasenbasis bis Kehlkopf ꝛc.
34,4 Orbitalrand bis Haarwuchs. Orbitalrand bis Nasenbasis. Nasenbasis bis Knieende ꝛc.
21,2 Haaranfang bis Scheitel. Mundspalte bis Knie. Knie bis Kehlkopf ꝛc.
13,1 Nasenbasis bis Mund. Unterkinn bis Kehlkopf. Halsgrube bis Brustbeinanfang u. s. w.
8,1 Höhe der Nasenflügel. Kinn bis Rand des Unterkinns ꝛc.
5,0 Halsgrube bis Schlüsselbein ꝛc.

Diese Maaße verbinden sich durchweg zu symmetrisch-proportionalen Gruppen, z. B. in der Kopfpartie folgendermaßen:

21,2 Vom Scheitel bis zum obern Anfang der Stirn (Haarwuchs).
34,4 Von der Stirn bis zum Orbitalrand.
34,1 Vom Orbitalrand bis zur Nasenbasis.
34,4 Von der Nasenbasis bis zum Ende des Kinns.
21,2 Vom Kinn bis zum Kehlkopf.

Die weitere Ausführung und die Beläge dafür möge man in der Schrift selbst nachsehen, um deren strenge und sorgfältige Prüfung ich hiermit Künstler und Kunstkenner auf das Angelegentlichste zu bitten mir erlaube.

Klängen der Instrumente zu vergleichen; auch erinnere ich mich, sonstwo schon das brennende Roth mit dem Schmettern der Trompete, das Grün mit dem Klange des Waldhorns u. s. w. verglichen gefunden zu haben. Daß hier jedenfalls gewisse Aehnlichkeiten Statt finden müssen, erkennen wir aus den gleichartigen Wirkungen auf unser Gefühl auf das Entschiedenste; jedoch dürfte es sehr schwer sein, diese Analogien auf wissenschaftliche Basen zurückzuführen.

Leichter schon wird eine Vergleichung der Klänge mit den Farben, wenn man sich auf eine bestimmte Gattung der Klänge, namentlich auf die Laute der menschlichen Sprache beschränkt, die in ihrer Bestimmtheit den eigentlich gereinigten und geklärten Farben entsprechen, während die unbestimmten, dumpferen Klänge der leblosen Stoffe oder die Laute der Thiere mehr Aehnlichkeit mit den unbestimmten, getrübten Farben haben. Der Parallelismus zwischen den Lauten und den Farben ist schon von den ältesten Zeiten her empfunden und nachzuweisen versucht worden, doch hat man sich hierbei in der Regel durch subjective Eindrücke oder zufällige Umstände zu willkührlichen Combinationen verleiten lassen. Und in der That ist es nicht ganz leicht, sich diesem zu entziehen. So wird z. B. der Deutsche sehr geneigt sein, sich das o als roth zu denken, bloß darum, weil o den Vocal im Worte „roth" bildet. Will man dergleichen vermeiden und wirklich wissenschaftlich verfahren, so ist vor Allem nöthig, die Farben und Laute nicht einzeln, sondern nach ihrer natürlichen Reihenfolge ins Auge zu fassen. Hierbei ergiebt sich Folgendes. Es giebt, wie drei Grundfarben (Gelb, Roth, Blau), so auch drei Hauptvocale: i, a, u. Sucht man zunächst diese mit einander in Vergleich zu bringen, so wird man offenbar das i mit dem Gelb, das u mit dem Blau zusammenstellen, aus dem einfachen Grunde, weil i mit Gelb den hellsten, u und Blau hingegen den dunkelsten Eindruck machen; und demzufolge wird man dann auch a als das Analogon von Roth ansehen müssen, weil das a eben so zwischen i und u, wie Roth zwischen Gelb und Blau die neutrale Mitte bildet. Hieraus ergiebt sich nun von selbst die Correspondenz der Zwischenfarben und Zwischenlaute: denn Orange als eine Combination von Gelb und Roth muß mit e als dem zwischen i und a liegenden Laute, Violett als eine Vermittlung von Roth und Blau mit o als dem zwischen a und u liegenden Laute, und endlich Grün als eine Mischung von Blau und Gelb mit ü als dem zwischen u und i liegenden Laute correspondiren. So gruppiren sich die Laute wie die Farben zu einen gleichmäßig eingetheilten, sich in sich selbst abschließenden Kreise folgender Gestalt:

Roth (a)
Violett (o)   Orange (e)
Blau (u)   Gelb (i)
Grün (ü)

An dieser Zusammenstellung dürfte vielleicht das unmittelbare Gefühl nur insofern Anstoß nehmen, als es selbst geneigter ist, das i als den hellsten aller Laute geradezu mit dem Weiß, und das u als den dunkelsten mit dem Schwarz zusammenzustellen; außerdem läßt sich noch das dagegen einwenden, daß solchen Farben wie Braun, Grau 2c. keine Rechnung getragen ist. Wir dürften daher der Sache vielleicht noch näher kommen, wenn wir einen weiteren und einen engeren Kreis der Lichteffecte unterscheiden, von denen jener die unbestimmten, dieser die bestimmten Farben zu umfassen hätte. Alsdann würden wir folgende Analogien erhalten:

Farbig (a)		Roth (a)	
Braun (au)	Falb (ai)	Violett (å)	Orange (ä)
Schwarz (u)	Weiß (i)	Blau (o)	Gelb (e)
Grau (ui)		Grün (ö).	

Stellen sich hiernach die Vocale als die Farben der sprachlichen Erscheinungen dar, so werden wir uns, wie schon Grimm ausspricht, die Consonanten als die begränzenden Formen derselben denken müssen. Ein aus Vocalen und Consonanten bestehendes Wort ist mithin in der akustischen Welt dasselbe, was in der optischen ein Farbenbild von bestimmten Umrissen ist. Eine Lautverbindung ist also etwas wesentlich Anderes, als eine bloße Tonverbindung. Diese ist an sich mehr oder weniger reine Form; jene hingegen ist Form mit einem bestimmten Inhalt, mit einer festen Bedeutung. Daher steht diejenige unter den tonischen Künsten, deren Compositionen aus bedeutungsvollen Lautverbindungen bestehen, d. i. die Poesie, den plastischen Künsten weit näher als die Musik, welche durch reine Tonverbindungen mit unbestimmtem Inhalt zu wirken sucht, während der Gesang beide Darstellungsmittel vereinigt, indem er bald das bedeutungsvolle Element (den Text), bald die formelle Seite (die Melodie 2c.) in höherem Grade bevorzugt.

Ein ganz ähnliches Verhältniß wie das eben berührte der drei tonischen Künste besteht auch zwischen den drei plastischen, so daß die Architektur der eigentlichen Musik, die Skulptur dem Gesange und die Malerei der Poesie entspricht. Denn in der Architektur wie in der Musik geht die ästhetische Wirkung vorzugsweise von zwar nicht ganz inhaltslosen, aber doch der bestimmten Bedeutung und individualisirenden Kraft ermangelnden Formen und Maaßverhältnissen aus und beide Künste sind daher mehr geeignet, bloße Stimmungen und Gefühle, z. B. der Andacht, Bewunderung, Sicherheit, Behäbigkeit u. s. w., als ganz bestimmte Vorstellungen von realen Wesen und deren Beziehungen zu einander zu erwecken; auch spielt in ihnen einerseits das Material als solches, andererseits der rein immaterielle Zweck eine weit größere Rolle, indem z. B. in der Baukunst die Art des Gesteins, in der Musik der specifische Klang der verschiedenen Instrumente, und in beiden die größere oder geringere Zweckdienlichkeit nicht wenig zu dem höheren oder geringeren ästhetischen Werthe beiträgt.

In der Malerei und Poesie hingegen haben sämmtliche Formen ihre ganz bestimmte Bedeutung, indem sie geradezu Nachbildungen der realen Einzelwesen und der zwischen ihnen bestehenden Beziehungen sind, obschon im Laufe der Zeit die ursprünglich imitatorischen Bilder der Sprache von wirklich klangnachahmenden Ausdrücken großentheils zu bloß conventionellen Bezeichnungen herabgesunken sind. Außerdem haben Malerei und Poesie das gemein, daß sie die abstracten, mathematischen Formen nur noch zur äußeren Einrahmung und Einkleidung benutzen und die mathematischen Verhältnisse nur noch in freierer Anwendung aus der Anordnung und Gruppirung der einzelnen Elemente herausblicken lassen; ferner, daß sie nicht mehr die Körper und Klänge in ihrer stereometrischen, compacten Körperlichkeit zum Darstellungsmaterial gebrauchen, sondern sich mit den idealen Außenseiten derselben, den Farben und Lauten, begnügen, und endlich, daß sie sich bei der Anlage und Ausarbeitung ihrer Kunstwerke nicht sowohl von äußeren Zwecken, sondern von Ideen, welche dem Kunstwerk selbst immanent sind, leiten lassen.

Die Skulptur und der Gesang endlich harmoniren darin, daß sie beide zwar individuelle, der realen Welt entnommene Formen zur Darstellung bringen, aber dieselben wieder zu mehr oder minder generellen und idealen Typen zu erheben suchen, daß sie sich vorzugsweise auf die Darstellung der vollkommensten, d. i. menschlichen, Formen beschränken und auch diese vom Charakter des Vereinzelten, Zufälligen, Momentanen zu befreien und zu dem des Rein-Menschlichen, Nothwendigen, Ewigen zu veredlen suchen; auch stimmen sie darin überein, daß ihre Darstellungsmittel weder so materiell wie die der Baukunst und Musik, noch so stofflos wie die der Malerei und Poesie sind und daß sie überhaupt die Vermittlung zwischen jenen vorzugsweise durch die Form und diesen hauptsächlich durch den Inhalt wirkenden Künsten bilden.

So läßt sich also die Analogie, welche zwischen den Elementen der plastischen und tonischen Künste besteht, auch noch in den charak-

teristischen Unterschieden der Künste selbst verfolgen, wie ich dies in einem besonderen Aufsatze *) genauer und erschöpfender, als es hier geschehen konnte, bereits nachgewiesen und namentlich gezeigt habe, daß die drei Hauptformen der plastischen und tonischen Kunst den drei Hauptformen der kosmischen Entwickelung entsprechen, indem Baukunst und Musik gleichsam die makrokosmische, elementarische, Skulptur und Gesang die mikrokosmische, individualisirende, Malerei und Poesie die den Mikrokosmus zum Makrokosmos entfaltende, d. i. welthistorische Seite der göttlichen Schöpferkraft wiederzugeben suchen.

Wie überall, so findet natürlich auch hier eine Reihe von Mittelstufen und Uebergängen von einer Hauptstufe zur andern Statt; aber auch in diesen läßt sich der Parallelismus zwischen den plastischen und tonischen Künsten nicht verkennen. So zieht z. B. die Architektur die Skulptur in ihr Gebiet, indem sie sich nicht mehr mit den rein-abstrakten, mathematischen Figuren begnügt, sondern auch die individualisirten Formen, namentlich die Menschengestalt, zu architektonischen Zwecken benutzt und dieselben in den Karyatiden, Säulen, Pfeilern, Ornamenten ꝛc. auf mehr oder minder architektonische Weise verarbeitet und modificirt. Ebenso bemächtigt sich die Musik des Gesanges, indem sie sich nicht bloß auf die Benutzung der elementarischen, instrumentalen Klänge beschränkt, sondern sich auch der Menschenstimme bedient und sie in den Chören ganz ähnlich wie Instrumente behandelt und mehr zu symphonischen, als rein gesangsmäßigen Zwecken benutzt.

Umgekehrt macht sich die Skulptur die Baukunst und der Gesang die Musik dienstbar, indem jene von der Baukunst für ihre Statuen das Piedestal, dieser von der Musik für seine Lieder das Accompagnement entlehnt, weil das Individuelle überhaupt eines ihm angemessenen Elements bedarf, von welchem es getragen wird, und in welchem es sich seiner Natur gemäß darzustellen oder zu entfalten vermag.

Auf ähnliche Weise finden Uebergänge von der Skulptur zur Malerei und vom Gesange zur Poesie Statt. Ist die Statue das eigentliche Kunstwerk der Bildhauerkunst und die Arie oder das Lied das des Gesanges, so haben das Haut- und Bas-Relief in der Plastik offenbar dieselbe Bedeutung, welche das cantable und parlante Recitativ in der Tonik einnehmen: denn sie erscheinen beide als Abschwächungen, gleichsam Verflachungen der vollen, freien Körperlichkeit einerseits und des vollen, schwellenden Klangs andererseits, oder sie lassen sich umgekehrt die einen als gehobene, verkörperte Gemälde, die anderen als gesteigerte, potenzirte Deklamationen ansehen, wobei in jenen die Bedeutung des Colorits durch ein stärkeres Hervortreten der Conturen, in diesen die Bedeutung der Laute durch eine Hervorhebung der Melodie zurückgedrängt wird.

Auch in den Beziehungen der Malerei zur Architektur und der Poesie zur Musik lassen sich ähnliche Correspondenzen entdecken. So ist die allgemeine Form des Gemäldes stets architektonischen Charakters, z. B. ein Oblongum, Oval oder dergl., und dem entsprechend die allgemeine Einkleidung der Dichtungen musikalischer Natur, indem das Versmaaß mit dem Rhythmus, die Accentuation mit der Melodie, der Reim mit der Harmonie correspondirt. Das Architektonische dort wie das Musikalische hier wurzelt aber vorzugsweise in quantitativen Verhältnissen und rein-formalen Combinationen, und beide Elemente haben für das malerische und poetische Kunstwerk die Bedeutung, daß sie es als ein in sich abgeschlossenes, selbständig pulsirendes Bild der Welt oder des Weltlebens überhaupt darstellen.

Mit gleichem Erfolg ließe sich nun der Parallelismus zwischen den plastischen und tonischen Künsten noch weiter ins Einzelne verfolgen, und namentlich würden sich mit Leichtigkeit bedeutsame Analogien zwischen den verschiedenen Kunstgattungen, den verschiedenen Phasen der historischen Kunstentwicklung, den verschiedenen Stilarten und Geschmacksrichtungen auf der einen und der anderen Seite nachweisen lassen; doch müssen wir hier auf eine noch weitere Ausführung unseres Themas verzichten und können es um so eher, als sich diese und andere Analogien nur als nothwendige Consequenzen der bereits besprochenen darstellen und sich daher mehr oder weniger von selbst ergeben.

*) „Ideen zu einer Classifikation und Charakteristik der schönen Künste.“ Jahrb. f. spec. Phil. 1846. Hft. 3.

M. v. Schwind's Carton zum Sängerkrieg auf der Wartburg.

Als eine erfreuliche Erscheinung in unserer, an mannigfachen Drangsalen und krankhaften Zuständen so reichen Zeit, muß es betrachtet werden, daß überall, wohin unsere Blicke im Bereiche literarischer und künstlerischer Thätigkeit sich wenden, ein reges Drängen und Treiben zu Tage tritt, das Interesse an den historischen Erinnerungen unsrer deutschen Vorzeit frisch zu erwecken und zu beleben. Nicht allein durch die scharfsinnigen Beobachtungen und tiefen Studien einzelner gelehrter Forscher hat die Geschichte unserer Sprache und Literatur einen neuen Aufschwung genommen, sondern auch durch die rege Thätigkeit ganzer Corporationen und Vereine im Sammeln, Ordnen und Aufbewahren altdeutscher Handschriften und Denkmäler der Kunst, wie dies in jüngster Zeit das germanische Museum mit glücklichstem Erfolge begonnen, wird diese Richtung in den weitesten Kreisen mit besonderer Vorliebe begünstigt. Wie in unserer neueren Roman-Literatur, epischen und dramatischen Poesie das vielfache Streben nicht zu verkennen ist, die Zustände deutscher Vergangenheit der lebenden Generation zu vergegenwärtigen, so wird in der bildenden Kunst mit Recht immer auf's Neue darauf hingewiesen, die historische Malerei und in ihr die nationalen Stoffe zu pflegen und auf diesem Wege einen im Ganzen wenig begünstigten Zweig zur neuen Blüthe zu führen.

Auch im Bereiche der Tonkunst offenbart sich deutlich die hier angedeutete Richtung; denn, selbst über die Grenzen der gegenwärtigen Epoche hinausgreifend, hat Richard Wagner, anknüpfend an die Traditionen deutscher Vergangenheit das Kunstwerk der Zukunft in einem eignen Systeme zu entwickeln gesucht und unterstützt durch Franz Liszt, den geistreichen Vertreter seiner Prinzipien wenigstens im Gebiete musikalischer Anschauungen und Bestrebungen, einen Kampf heraufbeschworen, in dem Parthei zu ergreifen, die ganze gebildete Welt sich gezwungen sah. Zu wessen Gunsten auch dieser Kampf sich entscheiden mag, immerhin ist es als ein Vortheil anzusehen, daß er aus dem Sinne für Förderung deutschen Wesens entsprungen und, hervorwachsend aus dem Boden nationaler Erinnerung, Gegenwart und Zukunft in der Kunst auf diesem Fundamente neu zu gestalten sucht.

Von solchen allgemeinen Gesichtspunkten ausgehend, müssen wir die Restauration der Wartburg, eines jener Baudenkmale, die aus der Zeit des 11. Jahrhunderts in vollständig erkennbarer Form erhalten blieben, als ein erfreuliches und der allgemeinsten Theilnahme würdiges Unternehmen betrachten.

In dieser Restauration aber, die, hervorgerufen und eifrig betrieben durch den Kunstsinn des Großherzogs von Weimar, seit einer Reihe von Jahren ihren Fortgang nimmt, können die Fresken M. v. Schwinds als der Brennpunkt bezeichnet werden, in dem die leuchtenden Strahlen historischer Erinnerung aus den verschiedensten Jahrhunderten, die an die alte ehrwürdige Veste sich knüpfen,

eine gemeinsame Vereinigung gefunden haben. Nachdem der Meister im Laufe des vorigen Jahres die Ausschmückung des Landgrafenzimmers zu Ende geführt und in einer Reihe vortrefflicher Wandgemälde die hervorragendsten Momente aus der Geschichte der Thüringischen Landgrafen seit Gründung der Burg durch Ludwig den Salier bildlich entwickelt hat, war er in neuerer Zeit mit der Composition und Zeichnung des Cartons für den Sängerkrieg beschäftigt, dessen Ausführung im Innern der Burg im Laufe dieses Sommers stattfindet. Um auf die Art und Weise ausführlicher eingehen zu können, in der der Künstler seine Aufgabe behandelte und den historischen Stoff mit dem poetischen Reiz der Sage zu verbinden, zugleich aber auch sinniger Weise eine jüngst verflossene Zeit und die Gegenwart selbst in sein Gemälde verflechtend, ein lebendiges Gedicht in Form und Farbe zu gestalten wußte, erscheint es nothwendig, daß wir uns die Geschichte des Sängerkriegs, soweit sie unserer Zeit überkommen ist, mit kurzen Worten in's Gedächtniß zurückrufen.

Landgraf Hermann I., der mit seiner Gemahlin Sophie zu Anfang des 13. Jahrhunderts auf der Wartburg residirte, war ein Verehrer der Wissenschaften und Künste und versammelte an seinem Hofe eine Anzahl der berühmtesten Minnesänger, die sich oft im gemeinsamen Wettkampfe ergingen. Unter ihnen werden Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen, Wolfram von Eschenbach, Heinrich der Schreiber, Johann Bitterolf und Reimar von Zweter namentlich hervorgehoben. Der berühmteste jener Wettkämpfe, insbesondere der Wartburgkrieg genannt, fand im Jahre 1207 und zwar am Geburtstage der heiligen Elisabeth statt, denn in ihm wurde von den Sängern auf Leben und Tod um den Preis des Sieges gerungen. In jenem Streite standen Wolfram von Eschenbach und Heinrich von Ofterdingen feindlich gegeneinander; ersterer sang zum Lobe seines Landgrafen Hermann, während letzterer Leopold VII. von Oesterreich, den Vater der Landgräfin, an dessen Hofe er längere Zeit verweilt hatte, in seinem Liede verherrlichte; Stempel aber, der Scharfrichter aus Eisenach, stand mit dem Schwerte bereit, dem Leben desjenigen ein Ende zu machen, der im Wettstreite unterliegen würde.

Bald neigte sich der Sieg auf die Seite Wolfram's, Heinrich aber, um den Händen des Henkers zu entrinnen, flüchtete sich unter den Mantel der Landgräfin, die ihn ihres Schutzes versicherte. Dennoch wurde festgesetzt, daß Klingsor, ein berühmter Meister in der Gesangskunst, binnen Jahresfrist aus Ungarn erscheinen und den Streit entscheiden solle. Klingsor stand im Rufe großer Gelehrsamkeit, zugleich aber im Verdacht, mit heimlichen Geistern im Verkehr zu sein und besonders wird Nasias als ein ihm dienstbares Wesen bezeichnet, das in den verschiedenartigsten Gestalten auftritt. Klingsor erschien auf der Wartburg und da es ihm gelang, die streitenden Partheien auszusöhnen, endete der Kampf mit Festen und Lustbarkeiten am Hofe des Landgrafen.

Die Dichtungen und Gesänge, welche der damaligen Zeit und besonders jenem Ereigniß ihren Ursprung verdanken, sind uns in verschiedenen Sammlungen, am vollständigsten aber in einem auf der Bibliothek zu Jena befindlichem Bilde, zuerst herausgegeben durch Ettmüller, erhalten worden; außerdem wird Ofterdingen mehrfach als Verfasser des Nibelungenliedes bezeichnet; eine hauptsächliche Quelle über die Lehrsätze und Uebungen der Meistersänger bleibt hingegen Wagenseils ausführliches Werk, dessen Studium für E. T. A. Hoffmann Veranlassung wurde, den Kampf der Sänger zu einer anmuthigen Novelle zu gestalten, die zuerst in der Urania 1819 im Drucke erschienen ist.

Um eine klare geistige Anschauung von Schwind's großem Carton zu ermöglichen, fassen wir zunächst den Raum in's Auge, in dem er seine figurenreiche Composition sich entfalten läßt. Unser Blick fällt in das Innere des Minnesängersaals auf der Wartburg im Style der damaligen Zeit, wie er jetzt durch die neueste Restauration in verjüngtem Glanze erstehen soll. Den Hintergrund bildet die Schmalseite des Saales, in deren Mitte die Laube, durch zierliche byzantinische Säulen in drei Felder getheilt, sich öffnet, zu welcher zwei breite Stufen emporführen. Auf der obersten Stufe, vor dem mittleren Felde der Laube, das durch einen reichen Teppich verhüllt erscheint, stehen die Thronsessel für den Landgrafen und seine Gemahlin; an derselben geschmackvoll decorirten Wand werden links und rechts zwei Ausgänge sichtbar, über denen die Wappen von Oestreich und Thüringen, von Kränzen umschlossen, die Räume des Fürstenpaares andeuten. Zu beiden Seiten nach der Länge des Saales ist je eine Reihe Sessel für die streitenden Sänger und Schiedsrichter aufgestellt, hinter denen der freie Raum für die zahlreichen Gäste und Zuhörer bestimmt ist.

Schwind hat in seiner Compositian den Moment gewählt, wo der Wettgesang soeben beendigt und der Sieg durch den Ausspruch der Richter entschieden ist. Zu Landgraf Hermann, der auf dem Thronsessel rechts vom Beschauer Platz genommen, tritt mit erhobener Hand, nachdem er die Laute von sich geworfen, Wolfram von Eschenbach hinan, die Zuerkennung des Preises erwartend, daneben aber hat sich die Landgräfin vom Sitze erhoben, ängstliche Besorgniß, gepaart mit Criemhildens milder Sanftmuth in den Zügen; denn Heinrich von Ofterdingen ist vor ihr in die Knie gesunken, und, den Hülfe Flehenden mit den Falten ihres Mantels verhüllend, gewährt sie ihm Schutz gegen den andringenden Henker, der, den Strick mit nerviger Faust emporhaltend, seine Beute zu fordern scheint; auch Ludwig der Heilige, noch ein Knabe an der Seite der Mutter, zeigt eine ängstlich abwehrende Bewegung. Erschrocken und gespannt schauen die Damen des Hofes aus der einen Oeffnung der Laube dem Vorgange zu, während gegenüber Rudolf von Friburg, der Prälat von Reichardtsbrunn als Beichtvater der Landgräfin und dienendes Gefolge in männlich-ernster Haltung den Ausgang der Scene erwarten.

Die mannigfachsten Empfindungen der Theilnahme zeigen sich in den scharf charakterisirten Köpfen und Figuren der anwesenden Meistersänger. In vornehm-steifer Haltung, den gelehrten Secretair und geckenhaften Hofmann repräsentirend, sitzt im Vordergrunde rechts Heinrich der Schreiber und sein ganzes Wesen läßt uns deutlich wahrnehmen, daß er, als Vertrauter der Landgräfin, von Eitelkeit beherrscht, sich weit über seine Gefährten erhaben dünkt; Reimar von Zweter dagegen, der, das Barett auf dem Haupte, ihm zur Seite steht, zeigt den schlichten und einfachen Bürger, den die Liebe zur Kunst des Gesanges allein in das schimmernde Gepränge des Hoflebens geführt hat. Dieser Gruppe gegenüber, im Vordergrunde links, hat sich Johann Bitterolf erhoben, mit der Hand nach rückwärts deutend, und die Aufmerksamkeit seiner Umgebung nach jenem Punkte lenkend, denn dort ist Klingsor im Augenblicke der höchsten Gefahr, getragen von einer Wolke und Nasias in Gestalt eines dämonischen Hundes zu seinen Füßen, im Saale erschienen, vor sich haltend den aufgeschlagenen Folianten als Zeichen der Weisheit und des Richteramtes. Walther von der Vogelweide, in unruhiger Besorgniß neben Bitterolf sitzend, wird von neuer Hoffnung belebt und athmet auf im Wahrnehmen der plötzlichen, Rettung verheißenden Erscheinung. In der Charakterisirung Klingsors hat der Künstler den tiefen Ernst des gelehrten Forschers mit der dämonischen Gewalt eines undurchdringlich-verschlossenen Wesens glücklich zu vereinigen gewußt. In ihm erblicken wir den Faust jener Zeit, der die geheimsten Kräfte der Natur zu seinen Diensten gezwungen, zugleich aber erscheint der fremde Meister als der kalte und mächtige Freund, der, gleich Hagen von Tronec im Liede der Nibelungen, herbeigeeilt ist zur Rettung Heinrichs, seines früheren treuen An-

hängers und Schülers an Leopolds VII. Hofe. In den verschiedenen Gruppen, die sich um Klingsors mächtige Gestalt vereinigen, kommt der Ausdruck der Angst und des Schreckens zur Erscheinung. Hier gewahren wir Pilger, die, vorüberziehend, eingekehrt sind in der Veste, dem glänzenden Gelag als Zuschauer mit beizuwohnen, dort einige fahrende Sänger, wie sie damals die Welt durchzogen, und, einen reichen Schatz alter Lieder und Sagen in ihrem Innern bewahrend, von Burg zu Burg, von Gau zu Gau wanderten, um bei Volksversammlungen und Festen, in den Höfen und Sälen der Herrenhäuser, auf den Märkten und Straßen der Städte, ihre kräftigen und kunstlosen Gesänge von der Herrlichkeit der alten Könige und ihrer Getreuen ertönen zu lassen; weinend hat sich dem einen der Knabe, der sie auf der Wanderschaft begleitet, an die Brust geworfen, furchtsam das Gesicht in den Falten des Gewandes verbergend.

Während so auf der einen Seite des Bildes durch die ganze Anordnung der Situation die ursprüngliche Rohheit und Grausamkeit des Vorganges, bei einem Wettgesang durch das Schwert des Scharfrichters eine blutige Entscheidung zu treffen, durchweg bezeichnet ist, erscheint gegenüber, durch die verschiedenen Gruppen, welche hinter Heinrich dem Schreiber und Reimar von Zweter sich entwickeln, der ritterliche Adel des Mittelalters gerettet durch die hohe Verehrung der Frauen, welche den mächtigsten Hebel aller damaligen Lebensverhältnisse ausmachte. Ruhig, edel und vertrauensvoll sind die Bewegungen und Blicke aller dort auftretenden Figuren auf die anmuthige Gestalt der Landgräfin Sophie gerichtet; von ihrer Sanftmuth und Milde erwarten alle eine glückliche Lösung des unheimlichen Zwiespaltes. In der Erscheinung Sophiens aber, der Namensschwester der jetzigen Großherzogin von Weimar, hat Schwind nicht die historische Figur der Landgräfin allein, sondern überhaupt den edlen Charakter einer Fürstin zu verkörpern gesucht, unter deren milder und schützender Hand die Blüthe deutscher Kunst und Poesie zu glücklichem Gedeihen heranreifte, und so erscheint es gerechtfertigt, daß wir in zwei Hand in Hand sich nahenden Sängern die Züge unserer Altmeister Goethe und Schiller erkennen, denn auch sie errangen den Lorbeer, trachtend und dichtend zu ihrer Zeit unter der schirmenden Obhut einer huldreichen Fürstin.

Fassen wir wieder die Gestalten, die in fürstlichem und ritterlichem Schmucke diesen sich anschließen, näher in's Auge, so erkennen wir im Vordergrunde Carl Alexander, den regierenden Großherzog von Sachsen-Weimar, den Förderer deutscher Kunst und Wissenschaft, vorzüglich durch die Wiedergeburt eines Baudenkmals, an das sich die erhabensten Erinnerungen einer glänzenden Vorzeit knüpfen; zu seinen Füßen hält der Erbprinz, ein blühender Knabe, das Thüringer Wappenschild, und Herzog Bernhard, die Prinzen Heinrich und Hermann, geführt vom Grafen Henckel von Donnersmark, schließen die edel vollendete Gruppe. Unter den Gästen, die mehr dem Hintergrund nahe sich versammelt haben, ist die Portraitfigur des Commandanten Major von Arnswalde, den Schlüssel der Burg in der Hand haltend, sichtbar. Seit einer längeren Reihe von Jahren hat er, als Burgwart in den alten Mauern ansäßig, durch unermüdlichen Eifer und gründliche Studien die begonnene Restauration unterstützt und zahlreichen Wanderern, die den romantischen Punkt heimsuchten, eine liebevolle Aufnahme bereitet. Hinter der offenen Eingangsthür des Saales zeigt sich, wie in „Aschenbrödel", Meister v. Schwind in eigener Person, umgeben von einer Anzahl Freunde, eintretend in die zahlreiche und glänzende Versammlung. Auch die Portraitfiguren des Herrn v. Rintgen, Architekten der Burg, und die Maler Fellner und Hermann sind unter den Gästen sichtbar. Eine Tafel auf dem freien Mosaikfußboden in der vorderen Mitte des Bildes trägt in farbigen Lettern die Inschrift: „In diesem Saale wurde der Sängerkrieg gehalten 1207 am Geburtstage der heiligen Elisabeth."

Jetzt noch einmal zurückblickend auf den Weg, den Schwind bei der Composition seines Sängerkriegs eingeschlagen, müssen wir zugestehen, daß er mit seinem künstlerischen Sinne Vergangenheit und Gegenwart durch eine glückliche poetische Vermittelung in einem Rahmen zu vereinigen wußte; er hat, den historischen Stoff als Grundlage benutzend, eine neue Dichtung zu erschaffen gewußt, die, durch die bestimmte Charakteristik und Bedeutsamkeit jeder einzelnen Figur, eine reiche Fülle von Leben und Natürlichkeit in sich trägt. Durchgängig aber werden wir auch in dieser Schöpfung berührt von dem Reize rhythmisch-räumlich schöner Anordnung, ruhiger Sonderung und plastischer Abrundung der verschiedenen Gruppen und der anmuthigen Grazie der Linien, die allen Werken Schwind's in so hohem Grade eigenthümlich. Es ist wiederum ein nationales Werk, das er geschaffen, durchweht von dem lebendigen Hauche vaterländischen Gesanges und echt deutscher Kunst. **O. v. Schorn.**

Kunstliteratur.

S. Marco, convento dei padri predicatori in Firenze, illustrato e inciso principalmente nei dipinti del B. Giovanni Angelico, con la vita dello stesso pittore e un sunto storico del convento medesimo del P. Vincenzo Marchese domenicano. Firenze, MDCCCLIII. (162 S. Text und 40 Kupfertafeln in Fol.).

Der Dominikaner Fra Giovanni, der gewöhnlich, nach dem Orte seines früheren Aufenthalts, mit dem Namen Fiesole bezeichnet wird, brachte die Jahre seiner höchsten künstlerischen Meisterschaft in dem Kloster seines Ordens, S. Marco, zu Florenz zu. Es ist bekannt, daß von den Malereien, mit welchen er dasselbe schmückte, noch der größte Theil, zumeist in vortrefflicher Beschaffenheit, erhalten ist. Diese haben vielfältig das Interesse und die Bewunderung der Kunstfreunde hervorgerufen und sind der Geschichte der Kunst nach Gebühr eingereiht worden; doch fehlte es bisher an einer Spezial-Arbeit über sie und an umfassend abbildlicher Darstellung ihres Inhalts. Beides giebt das in der Uebersicht genannte Werk, dessen Herausgeber sich durch sein früheres Werk über die Künstler des Dominikaner-Ordens*) bereits einen geschätzten Namen erworben hat. Jenes bringt eine ausführliche Geschichte des Klosters S. Marco, eine Biographie des Künstlers mit näherer Besprechung seiner Werke, 30 Stiche nach seinen Gemälden in S. Marco, einen nach einer seiner Altartafeln (in der Akademie zu Florenz), 8 Stiche nach andern in S. Marco befindlichen Malereien (vier nach den Miniaturen dortiger Chorbücher, einen nach einem Wandbilde von Domenico Ghirlandajo, drei nach Fra Bartolommeo) und einen Stich mit einer architektonischen Ansicht.

Die Biographie Fiesole's folgt im Wesentlichen den bekannten Quellen, wobei der Verfasser bemüht ist, für einzelne fragliche Punkte thunlichst sichere Grundlagen zu gewinnen und die Einzelwerke an denjenigen Stellen namhaft zu machen, welche sie seiner Ansicht nach im Lebenslaufe des Künstlers einnehmen. Wir heben kurz die Hauptpunkte hervor. Fiesole war bei dem Kastell von Vichio, in der toskanischen Provinz des Mugello, geboren; das Geburtsjahr bestimmt der Verfasser auf das Jahr 1387. Sein weltlicher Name war Guido; sein Vater hieß Pietro. (Der angebliche Familienname Tosini

*) „Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani." Florenz, 2 Bände in 8., 1845 u. 46.

beruht auf falscher Annahme). Im Jahre 1407 suchte er mit einem Bruder die Aufnahme in das Kloster S. Domenico zu Fiesole nach; sie wurden für das Noviziat nach Cortona gesandt und kehrten nach Vollbringung desselben 1408 nach Fiesole zurück. Guido erhielt den Klosternamen Fra Giovanni, der Bruder den Namen Fra Benedetto. Im folgenden Jahre wurde Fra Giovanni durch politische Stürme, welche das Kloster betrafen, nach Fuligno verschlagen; dort blieb er etwa bis 1414, von wo er sich, wie es scheint, nach Cortona wandte; beide Orte, auch die benachbarten (u. A. Perugia), empfingen Zeugnisse seiner künstlerischen Thätigkeit. Etwa um 1418 war die Rückkehr nach Fiesole auf längere Dauer verstattet. Auch dort folgten mannigfache künstlerische Arbeiten. Im J. 1436 wurde den Dominikanern von Fiesole durch päpstliche Bulle das Kloster S. Marco zu Florenz eingeräumt; sie siedelten dahin über. Die mangelhaften zum Theil ruinirten Gebäude des Klosters wurden erneut und, sobald es die Bauthätigkeit verstattete, mit reichem künstlerischem Schmucke versehen. Dies geschah etwa seit 1438. Fra Giovanni malte, außer einer (verdorbenen) Tafel für den Hauptaltar der Kirche, zahlreiche Fresken in den Räumen des Klosters; sein Bruder Fra Benedetto, ebenfalls der Kunst obliegend, schmückte die Bücher des kirchlichen Dienstes mit Miniaturen. Die dann erfolgte Berufung des ersteren nach Rom, zur Ausmalung einiger Kapellen im Vatikan, setzt der Verf. aus historischen Gründen in das Jahr 1445; dort blieb er fortan, mit Ausnahme der im J. 1447 erfolgten Reise nach Orvieto, zur Ausführung einiger Fresken im Dome dieser Stadt. Im J. 1455 starb er. Fra Benedetto war inzwischen nach Fiesole berufen, als Prior des dortigen Dominikanerklosters, und bereits 1448 gestorben.

Fra Giovanni ist der letzte große Meister, welcher den Styl der Trecentisten, den durch Giotto vorgebildeten, befolgte. Schon die äußeren Umstände kommen für sein Verharren an den Typen dieses Styles in Betracht. Seine klösterliche Existenz, zumal während des längeren friedsamen Aufenthalts zu Fiesole seit dem J. 1418, hatte ihn von den neuen künstlerischen Bewegungen, welche zu jener Frist in Florenz hervortraten, ferngehalten; bis zum Beginn des florentinischen Aufenthalts war für ihn wohl kaum irgend ein Anlaß vorhanden, von den Bestrebungen eines Donatello, denen unter den Jüngeren schon ein so mächtiges Talent wie das des Masaccio folgte oder zu folgen sich anschickte, nähere Notiz zu nehmen, das Ergebniß solcher Bestrebungen an die Stelle der überkommenen und mit Liebe gepflegten künstlerischen Formen zu setzen. Von ungleich größerem Gewicht aber war sein persönlicher, durchaus nur von religiösen Motiven und von dem heiligen Stillleben der klösterlichen Zelle bedingter Charakter. Seine Kunst war nur religiöse Uebung in solchem Sinne; sie konnte der als geheiligt überkommenen Typen, der feststehenden stylistischen Idealität der letzteren nicht entrathen. Sie hatte, ebenso ausschließlich der inneren Heiligung zugekehrt wie den Bedingungen des weltlichen Daseins abgewandt, ein entschieden visionäres Element; sie lebte von heiligen Gesichten und Offenbarungen, welche sich naturgemäß nur in jenen Typen kund zu geben vermochten, welche vor der Kraft real körperlicher Gebilde hätten zerrinnen müssen. Was ihnen ihre eigenthümliche Kraft, ihre bewältigende Existenz giebt, ist der Ausdruck der tiefen Empfindung, der Inbrunst, die aus dem Gemüthe des Künstlers in seine Gebilde hinübergeströmt war. Hiemit verklärte er jene alten Typen, oft zu einer wunderbaren Majestät, während er ihnen allerdings auch, aus dem engen Kreise seiner klösterlichen Anschauungen heraus, manche Motive eines hohen, naiven Reizes zuzugesellen wußte, zugleich aber da, wo es der Einzelaufgabe gemäß doch auf ein festes reales Thun ankam, der entsprechenden Darstellungsmittel entbehrte.

Fra Giovanni's Arbeiten in S. Marco fallen in die Zeit etwa von seinem einundfunfzigsten bis zu seinem achtundfunfzigsten Lebensjahre, in die Zeit seiner vollen männlichen Reife. Sie zeigen das ihm Eigenthümliche in gehaltenster, vorzüglichst ergreifender Weise ausgeprägt. Aus der Schule klösterlicher Miniaturmaler, wie es scheint, hervorgegangen, hatte er bis dahin eine feine, minlirende Behandlung vorgezogen und dieselbe gern auch auf größere Tafeln übergetragen; jetzt ist es die rüstigere Technik der Freskomalerei, welche auf eine unmittelbarere und nachdrücklichere Wirkung hinausgeht, in der er sich vorzugsweise bewegt und in der auch seine späteren römischen und orvietanischen Werke ausgeführt sind. Es mag sein, daß in diesem Technischen sich ein Wechselverhältniß zu dem energischen künstlerischen Schaffen, welches in Florenz seinen Sitz hatte und in welches Fra Giovanni nunmehr eingetreten war, kund giebt; ist dies der Fall, so hatte gleichwohl das Verhältniß nur dazu gedient, daß er, in bewußter oder unbewußter Gegenwirkung, mit doppelt zusammengefaßter Kraft in sein Inneres eingekehrt war, daß er dem beginnenden Naturalismus der Zeitgenossen ein doppelt ergreifendes Bild tiefsten Seelenlebens gegenüberzustellen suchte. Denn hiezu vor Allem hat er jene volleren und entschiedneren technischen Mittel verwandt. Und wenn er im Schmuck, in der architektonischen Zuthat, welche auf diesen Bildern enthalten ist, zuweilen den heiteren Renaissancestyl der florentinischen Zeitgenossen aufnimmt, so ist auch dies nicht sowohl ein dem Zeitgeschmack gemachtes Zugeständniß, als vielmehr nur ein Mittel, jene naiv idealistische Stimmung zu erhöhen.

Die Fresken von S. Marco halten sich um so mehr allem naturalistischem Streben fern, schränken sich um so entschiedener auf die Kreise des religiös Beschaulichen ein, als sie ausschließlich innerhalb der klösterlichen Klausur, nur für die Lebenszwecke der darin Vereinigten, deren Aufgabe es sein sollte, an das äußere Leben keine Forderung mehr zu machen, ausgeführt waren. Sie erfüllen die Zellen der frommen Väter, die Gänge zwischen diesen, die Räume ihres genossenschaftlichen Beisammenseins. Sie sollten nicht zu der Menge sprechen, welche zwischen den irdischen und den himmlischen Dingen noch schwankend oder im Uebergewichte noch von den ersteren in Anspruch genommen war; sie sollten denen zur Anschauung, zur Kräftigung, zur Freude dienen, welche nur noch das Leben des Geistes, nach dem heiligen Dogma und nach dem Vorbilde der heiligen Bekenner desselben, lebten. Sie sind überall von demjenigen Ideal des Klosterlebens getragen, welches Fra Giovanni in sich trug, von der heiligen Begeisterung für dasselbe, die ihm selbst die Seligsprechung erwarb. Sie bilden schon in solchem Betracht, als die in ihrer Weise vollendete Verklärung der Gedanken des Klosterthums, eine der merkwürdigsten kulturgeschichtlichen Erscheinungen. Auch deshalb, und weil es dem Besucher von S. Marco nur äußerst selten zu Theil werden kann, Alles, was von diesen Fresken erhalten ist, zu sehen und zu untersuchen, ist die in den vorliegenden Kupferstichen enthaltene bildliche Uebersicht als ein sehr dankenswerthes Unternehmen zu bezeichnen.

Die in den Zellen und den Gängen enthaltenen Gemälde, bei Weitem der größere Theil des Gesammtvorrathes, haben fast durchgängig die Geschichte Christi zum Inhalt, der Art, daß zwischen den Scenen der Geburt und denen der Passion nur wenige Momente eingeschaltet sind und die der Passion der Zahl nach überwiegen. Die Darstellung ist die giotteske, in dem gemessenen, feierlichen Gebahren dieses Styles; mit conventionell behandelter Körperlichkeit und dem mehr oder weniger schematischen Rhythmus der Gewänder; mit einfacher Bezeichnung des Vorganges und gern, soweit es der Aufgabe nach thunlich ist, mit einem rhythmischen Aufbau desselben; dabei mit jener tiefsten Empfindung und innerlich beseelten Grazie, deren Heraustreten schon von vornherein, weil sie doch der Ausdruck eines Lebendigeren sind als die eben angedeuteten conventionellen Grundtypen, weil sie die starre Feierlichkeit derselben mit einem geheim-

nißvoll seelenhaften Zuge durchleuchten, den Charakter des Visionären bestimmt. Andres trägt dazu bei, den letztern noch bezeichnender sich entfalten zu lassen. Der Meister erstrebt in der That — ob seine Absicht sich in den verschiedenen Bildern je nach ihrer Aufgabe auch verschieden abstuft — keine eigentliche Gegenständlichkeit des Vorganges, und es ist nicht allein das festgehaltene alterthümlich traditionelle Element, was die volle Wirkung des Gegenständlichen beschränkt. Er will, mehr oder weniger, nur andeuten; er geht dabei im einzelnen Falle soweit, daß ihm die rein hieroglyphische Andeutung genügt; er will zunächst nur zum (religiösen) Gedanken und Bewußtsein sprechen, um diese zu erwecken und zu erregen; und doch macht sich eben auch in diesem Betracht all jene Tiefe und Zartheit der Empfindung geltend, welche dennoch auch dem nur Angedeuteten die Wirkung eines idealistischen Lebens giebt. Er liebt es daher auch, den gedanklichen Bezug des dargestellten heiligen Vorganges oder der dargestellten Situation, durch das Hineinführen andrer heiliger Personen, durch den Antheil, welchen diese daran nehmen, — einen vorbildlichen für den klösterlichen Beschauer, — in gleichem Maße zu verstärken; und er erhöht nicht minder, in dem Ausdrucke dieser Personen und ihrem, dem Klosterleben selbst abgelauschten naiveren Gebehren, das empfindungsvoll Belebtere, durch dessen Contrast zu dem alten Formenschema jene visionäre Wirkung (eine phantastische, falls dies Wort hier angewandt werden darf), so wesentlich getragen wird.

Es liegt in der Natur der Sache, daß sich diese allgemeinen Bezüge in der Reihenfolge der einzelnen Bilder auf verschiedenartige Weise aussprechen, daß, je nach den Gegenständen selbst und nach dem momentanen Bedürfnisse des Meisters, — nach seiner subjectiven Stimmung, welche bei solcher Richtung nothwendig das Entscheidende war, — Absicht und Vermögen, Naivetät und tendenziöses Streben zu einer verschiedenartig abgestuften Lösung führen mußten. So ist zunächst eine Anzahl von Bildern von dem strengern Wesen der Giottisten wohl kaum in etwas Anderem als in dieser oder jener Feinheit der Einzelbehandlung unterschieden; die noch vorzugsweise trocken componirte Scene der Darstellung im Tempel, die Taufe Christi, die Verklärung, die Geburt, die Bergpredigt sind etwa in diesem Betracht namhaft zu machen. Andre geben eine mit zarterer Sinnigkeit entfaltete Handlung; so das Gebet am Oelberge, — die haltungsvolle Scene der Grablegung, — die Darstellung der Marieen am Grabe, welche sich durch tief empfundene Grazie der Composition und Innigkeit des Gedankens auszeichnet, — das lebendig ausgedrückte Noli me tangere, — das erhabene Fragment des Erlösers in der Wüste, — der Adel der Kreuzigungsscene mit dem Longinus. Alle Lieblichkeit, deren der Meister fähig war, spricht sich in zwei Darstellungen der Verkündigung Mariä aus, einer stilleren und einer bewegteren, und seine Anmuth in den Linien der Gewänder führt fast darüber hinweg, daß ihm das Gefühl für die körperliche Existenz (namentlich für die Formenbedingnisse des weiblichen Körpers) gelegentlich fast allzusehr abgeht. Zur heitersten Anmuth entfaltet sich seine Richtung in dem sehr figurenreichen Bilde der Anbetung der Könige; hier geht er sogar merkwürdig über die engeren Grenzen seines Gebietes hinaus, und wie man den Gentile da Fabriano wohl eine weltlich offneren Fiesole genannt hat, so kann er diesem Bilde füglich nur mit Gentile verglichen werden.

Dagegen lag leidenschaftliche Handlung seiner Richtung überall fern. So sehen wir auch hier die Gefangennehmung Christi wenig befriedigend dargestellt, die darin enthaltenen Affekte, trotz der unverkennbaren Anstrengung zu ihrer Hervorbringung oder vielmehr wegen dieser Anstrengung, nicht sonderlich wirksam. Die Höllenfahrt Christi und Erlösung der Väter des alten Bundes hat wenigstens Etwas von dem stark Bewegten, welches der Vorgang fordert; aber die zahmen Ungeheuer von Teufeln, deren die unschuldsvolle Phantasie des Meisters allein mächtig war, machen diese Darstellung, zu deren Lösung eben andre Kräfte erfordert werden, zu einer überaus komischen. Die Scene der Kreuztragung, in welcher Christus das Kreuz in unausführbarer Weise von sich schiebt, ist im äußerlichen Belange völlig ohne Anschauung concipirt, doch aber, da sie nur Symbol sein will und tiefe Empfindung in den zuschauenden Personen sich damit verbindet, von innig gemüthlicher Wirkung. Die Kreuzigung ist in einem seltsam künstlichen Rhythmus componirt, gewissermaßen auf symbolisirende Repräsentation berechnet und wegen dieser Berechnung, trotz des nicht minder schönen Gehaltes im Einzelnen, in der Wirkung zerstreut. Das Abendmahl ist als kirchlich sakramentliche Handlung gefaßt, indeß zur Einigung des Deutungsvollen und der naiven Handlung ebenfalls nicht durchgedrungen; es ist das Tendenziöse, was hier vorzugsweise stört. Mit völliger Entschiedenheit auf das Symbolische zurückgeführt, das weltlich Leidenschaftliche auf die möglichst geringe Bedeutung beschränkend, zeigt sich die Darstellung der Verspottung Christi. Man sieht in diesem Bilde nur den leidenden Erlöser und als hieroglyphische Symbole um ihn her nur einen speienden Kopf und vier Fäuste; aber auf ganz wunderbare Weise hat der Meister hiebei hohe Schönheit und Tiefe der Empfindung zum Ausdrucke und das, was er als ein Mysterium angedeutet, zur gegenwärtigen Erscheinung gebracht; wie ein heiliger Weltenrichter thront dieser Mann der Leiden, während sich an den zu seinen Füßen sitzenden Zeugen, der h. Jungfrau und dem h. Dominicus, ebenfalls die tiefe Ruhe eines geheiligten Daseins, in dem Dominicus sogar alle edle Naivetät eines klösterlichen Ordensmeisters ausspricht.

Dies letztere Bild und manche von den vorgenannten haben schon den repräsentirenden Charakter, welcher sonst den Altargemälden eigen zu sein pflegt. Bei anderen ist es noch mehr der Fall. So bei der Darstellung der Krönung Mariä, in welcher diese sich mit überaus holdseliger Geberde der Krone entgegenneigt, während unten ein Reigen von betenden Heiligen wiederum als feierlicher Zeuge des Mysteriums zugesellt ist. So bei einigen Darstellungen des gekreuzigten Heilandes, ebenfalls im Beisein von Heiligen. Eine von diesen, wo allein Dominicus gegenwärtig ist, der knieend mit Inbrunst den Fuß des Kreuzesstammes umfaßt, ist von erschütternder Größe des Eindruckes. So bei einigen Compositionen, welche, durchaus in der üblichen Weise der Altargemälde, die thronende Madonna mit dem Kinde und Heilige zu ihren Seiten enthalten.

Von vorzüglich ernstem und eindringlichem Gehalte sind die Darstellungen in jenen Räumen des genossenschaftlichen Verkehrs, im vorderen Kreuzgange des Klosters und dem anstoßenden Kapitelsaale. Von den hier vorhandenen Fresken werden uns zunächst einige schlichte und einfache Darstellungen, den spitzbogigen Lünetten über einigen Thüren angehörig, mitgetheilt: ein heil. Petrus Martyr, über der Sakristeithür, dessen dem Beschauer zugewandtes Haupt den Ausdruck erschütternd ernster Mahnung hat; — eine Pietà (die im Grabe stehende Gestalt des Erlösers, diese von nicht recht genügender Körperlichkeit) über einer andern Thür; — eine eigenthümlich sinnige Darstellung über der Thür des alten Hospitals,

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 35. Donnerstag, den 30. August. 1855.

Christus als reisender Pilger, von zwei Mönchen des Klosters gastlich aufgenommen. Dann die große und figurenreiche Darstellung des Kapitelsaales, ein Halbrund von nahe an 22 Fuß Breite: Christus und die beiden Schächer an ihren Kreuzen, die Gruppe der drei heiligen Frauen mit Johannes und sechzehn andre kirchliche Heilige, zu den Seiten knieend und stehend, ein hochernster Chor kirchlicher Zeugen. Es ist eine einfach strenge, fast kunstlose Composition, der Vorgang der Passion ganz dem Gebiete des betrachtenden Gedankens eingeordnet, aber dies Gedankenhafte durch die charaktervollste Durchbildung im Einzelnen, durch den tiefsten Ausdruck des Gefühles in diesen Gestalten und die verschiedene Weise desselben je nach ihrer Charaktereigenthümlichkeit zur unvergleichlichen Wirkung entfaltet. Es ist das Meisterwerk des Meisters, dasjenige, welches den höchsten Standpunkt seines künstlerischen Wollens und Vollbringens bezeichnet. „Es ist (so sagt J. Burckhardt in seinem Cicerone von diesem Bilde) eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, welche hier in ihren großen Lehrern und Ordensstiftern am Fuß des Kreuzes versammelt ist. So lange es eine Malerei giebt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdruckes bewundern; Contraste der Hingebung, des Schmerzes, der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (in S. Benedict, der die Schaar der übrigen Ordensstifter wie ein Vater überschaut), werden wohl nirgends mehr wie hier als Ganzes zusammenwirken.“ —

Fiesole's Tafelmalerei wird in dem vorliegenden Werke, wie bereits angedeutet, nur durch *ein* Blatt vergegenwärtigt, aber es dient dazu, auch im Abbilde den nicht unwesentlichen Unterschied seiner Auffassung und Behandlung in derartigen Arbeiten von der in jenen Fresken bekundeten Richtung anschaulich zu machen. Das Blatt enthält die berühmte figurenreiche Kreuzabnahme aus S. Trinità, welche jetzt die Sammlung der Akademie von Florenz schmückt. Das Werk ist nicht weiter symbolisch, sondern etwa, in der Fülle der bei dem heiligen Vorgange Anwesenden, als ein historisch repräsentirendes zu fassen. Es ist mit ungemeiner Kunst componirt, in edelster Raumaustheilung, im glücklichsten Rhythmus der Linien und Gestalten angeordnet; aber man fühlt darin, auch in der schlichten Abbildung, schon den Künstler heraus, der sich beobachtet sieht und überall bemüht ist, sein Bestes zu thun, durch dies auserwählt Beste (ob allerdings auch im edelsten Sinne) zu *wirken*. Die geistige Freiheit und Unbefangenheit der Fresken von S. Marco, wo der Künstler keine ästhetische Kritik, kein auf andrer Schwelle stehendes Publikum sich gegenüber wußte, hat jene Tafel mit all ihren (namentlich auch die Ausführung betreffenden) Verdiensten doch nicht.

Eigenthümlich schätzbar sind sodann die auf vier Blättern gegebenen Proben der großen Miniaturmalereien aus den Chorbüchern von S. Marco, von denen aus jener Epoche noch 20 Bände vorhanden sein sollen. Die Bilder bestehen aus mächtigen reichornamentirten Initialbuchstaben mit eingefügten figürlichen Darstellungen. Drei werden unter dem Namen des *Fra Benedetto* vorgeführt; und allerdings sehen wir hier (wie ich mich aus dem Einblicke in mehrere dieser Chorbücher, der mir vor zwanzig Jahren verstattet war, auch ganz wohl entsinne) einen Fiesolaner vor uns, welcher, der Richtung Fra Giovanni's verwandt, theils dekorativ schwächer, theils auch, in unbefangener Liebenswürdigkeit, einigermaßen freier erscheint. Ein viertes Blatt führt den Namen des *Fra Eustachio*. Dies gehört offenbar der Zeit des Abschlusses dieser umfassenden Miniaturarbeiten an, der nach dem Scheiden des Fra Benedetto erfolgt war. Der Styl neigt sich schon der künstlerischen Richtung eines Sandro Botticelli zu.

Dann ist noch der vier Blätter mit der Darstellung jüngerer Kunstwerke aus S. Marco zu gedenken. Zu ihnen gehört zunächst, wie angedeutet, die Darstellung eines großen Wandbildes von Domenico Ghirlandajo; es ist das im Refectorium des Klosters ausgeführte Abendmahl. Auch hier ist noch die alte herkömmlich feierliche Anordnung beobachtet; doch aber läßt sich für den Wechsel der Geistesrichtung, der nach Fra Giovanni's Scheiden eintreten mußte, kaum ein schlagenderer Beleg finden. Das Transscendentale, Mystische, Geheiligte ist verschwunden. Wir sehen die Gartenhalle einer im prächtigen Renaissancestyl erbauten Villa, in welcher die Tafel aufgeschlagen ist, vor uns; die daran Sitzenden sind wohl feierlich geordnet, aber es ist vielmehr eine ceremonielle Gentilezza als ein tiefer innerer Drang, was ihre Geberden und ihr Thun bindet. Es sind vornehm fromme Personen, die in sehr behaglicher Zurückgezogenheit ihr mildes Ritual begehen, keine Wegeordner für eine neue Welt. Judas ist, wie freilich auch schon früher, durch isolirten Sitz als der nicht Zugehörige bezeichnet. — Von *Fra Bartolommeo* ist die Darstellung der Lünette über der zum Refectorium führenden Thür mitgetheilt: Christus mit den beiden Jüngern zu Emmaus, eine Composition, die in einfachem Adel und reinem Gefühl die ältere Anschauungsweise mit der lebenvolleren Form der jüngeren Kunst merkwürdig verbindet. Dann ein Bild der Madonna mit dem Kinde, welches den Beginn der cinquecentistischen Richtung (bei noch übertriebener Körperfülle in der Figur des Christusknaben) charakterisirt; und die große Altartafel einer thronenden Madonna mit Heiligen auf ihren Seiten, die als ein Hauptbeispiel seiner Compositionsweise, der großartigen Würde seiner heiligen Gestalten, der gemessen freien Ordnung, in welcher sich diese um den Thron des Himmelskönigin reihen, bezeichnet werden darf.

Die Reihenfolge der eben besprochenen Stiche ist in einfach strenger Weise, in einer cartonmäßigen Manier, ausgeführt, zum größeren Theil in einer Behandlung, welche doch das Allgemeine des Charakters, des Ausdruckes, der Empfindung bezeichnend wiedergiebt, oft auch den feineren Elementen mit Glück nachgeht. Als eine Arbeit übersichtlicher Darstellung haben sie auf alle Anerkennung Anspruch. Eine erschöpfende Darstellung des künstlerischen Gehaltes, namentlich von Fra Giovanni's Fresken in S. Marco zu liefern, lag nicht in ihrer Aufgabe. Indeß bleibt uns der Wunsch, daß auch einer solchen näher getreten, daß eine Arbeit unternommen werden möge, welche in einer Wiedergabe dessen, worin allerdings Fra Giovanni's

höchstes künstlerisches Verdienst beruht, in einer Wiedergabe der tief empfundenen Physiognomik seiner Köpfe, des innig seelenhaften, in so verschiedenen Abstufungen ausgesprochenen Ausdruckes derselben, durch ausführliche Stiche nach einer Auswahl dieser Köpfe bestände. Das große Gemälde im Kapitelsaale von S. Marco (das ohnehin in dem vorliegenden Werke eine nur wenig befriedigende Behandlung erfahren hat) würde, was seinen eigentlichen Gehalt betrifft, den Abwesenden erst durch derartige Abbildungen seiner wunderbaren physiognomischen Einzelheiten begreiflich gemacht werden. Sollten diese Zeilen in der schönen Arnostadt ein Echo finden, so wünsche ich nichts mehr, als daß sie den Anlaß zu einem in solcher Weise angelegten Unternehmen, d. h. zu dem Supplement, dessen das treffliche Werk des P. Vincenzo Marchese doch noch bedarf, geben möchten.

F. Kugler.

Ueber Ausdruck und Charakter der Leidenschaften und Affecte in Kunstwerken, namentlich in Malerei und Plastik der Menschenfigur und des Landschaftsbildes. Von A. W. Hertel. Mit 2 lithogr. Foliotafeln. — Weimar, B. Fr. Voigt. — Diese Schrift empfiehlt als besondere Grundlage für die Gewinnung eines charakteristischen Ausdrucks im Geschichts-, Porträt- und Genrebilde das eifrige Studium der Phisiognomik, Knochen- und Muskellehre und der Phrenologie. Von jeder dieser Disciplinen sind die Grundzüge aus eignen Mitteln oder nach Andern vorgetragen und durch bildliche Darstellung erläutert. Dies ist der positiv nützliche Theil des Werkchens. Der ausübende Künstler — denn für diesen ist es geschrieben — findet hier das Nothwendigste wie in einem Katechismus beieinander, was er sich sonst aus größern Werken mühsam zusammensuchen müßte. Freilich kann und darf es ihm auch hier weiter nichts sein, als eine Erinnerung an das Studium und die Praxis, die er an und nach dem Leben wird durchgemacht haben. Daher gehen auch alle übrigen Betrachtungen, Unterweisungen, die der Verf. giebt, durchaus über das Lehrbare hinaus. Immerhin mögen Manche, was er sagt oder Unger, Bälker, Carus, d'Arpentigny, das Kunstjournal, das Conversationslexikon für bildende Kunst sagen läßt, mit Interesse lesen, aber die praktische Anwendbarkeit, die der Verf. sich davon zu versprechen scheint, hat es durchaus nicht. Außerdem ist Anordnung des Ganzen und Vortrag verworren und unklar, es fehlt daher aus Mangel an Prägnanz auch nicht an Widersprüchen. — Daß die Phrenologie nun auf einmal zu den Vorstudien eines Künstlers gehören soll, ist eine Forderung neuester Zeit. Wer wollte läugnen, daß es für den Künstler wie für jeden Gebildeten ganz interessant ist, die Grundzüge des phrenologischen Systems des Dr. Scheve, die der Verf. im Auszuge giebt, zu erfahren? Sie können für den bildenden Künstler auch vielleicht hier und da nützlich sein; allein für diesen Zweck darin bis in's Aeußerste vorzudringen, führt, wie jede zu weit getriebene Consequenz, zur Absurdität. Wenn z. B. nach Anleitung eines Ungenannten (wenn wir nicht irren, aus der Illustrirten Zeitung) eine Beurtheilung der Kaulbach'schen Figuren in seinem Babelthurm und seiner Zerstörung Jerusalems nach phrenologischen Gesetzen gegeben wird, so ist das nicht viel mehr, als eine müßige Spielerei. Um nur eins hervorzuheben: das Wohlwollen, heißt es, sei in der auf dem Esel reitenden Frau der Christengruppe vorherrschend. Der Sinn dafür sitzt nach den Phrenologen am Oberkopf über der Stirn. Deshalb neige nicht bloß sie, sondern auch einer ihrer Knaben und einer der hinten schwebenden Engel sich nach vorne. Nun thut dasselbe zwar auch jene unnatürliche Mutter, die so eben ihr Kind getödtet hat; sie thut es aber nach dem Erklärer deshalb, weil ihr jener Sinn am dem Oberkopf verletzt ist. Und aus demselben Grunde verhüllen die Leviten und Anachoreten ihr Haupt, „indem sie entweder das Organ mit der geballten Faust, mit der flachen Hand oder mit dem Arme bedecken." Das sind denn doch Erklärungskunststücke der willkürlichsten Art. Jene drei Figuren müssen sich nach vorne (besser nach unten) wenden, wenn sie mit dem untenliegenden Knaben sprechen wollen, und die Verhüllung des Hauptes ist schon seit dem alten Timanthes Ausdruck des Schmerzes. — Wenn die Phrenologie den Grundsatz aufstellt, daß die Mimik jedesmal dahin am meisten ihre Richtung nehme, wo das entsprechende Organ am äußern Schädel zu suchen sei, daß wenigstens der Kopf dahin eine Neigung und Bewegung vollbringen müsse, so ist das eine ganz interessante Beobachtung, die aber natürlich sehr cum grano salis zu nehmen ist, die deßhalb den bildenden Künstler als Regel von sehr geringem Werthe ist, weil er ihre Forderung aus andern, weit näher liegenden Gründen ohnehin vollbringt.

Catalogue de la superbe collection d'estampes laissée par feu Mr. Hermann Weber. 1. Theil. Leipzig, R. Weigel. — Der Verkauf der Weber'schen Sammlung von Bonn, welche am 17. September zu Leipzig im Weigel'schen Saale stattfinden soll, wird wieder eine der „großen" Gelegenheiten für jeden Sammler sein und der 1324 Nummern zählende vorliegende erste Theil des Catalogs ist gewiß schon mit rothen und schwarzen Strichen in den Händen der Liebhaber übersäet. Die Wünsche bilden sich zu Aufträgen, welche in Rudolf Weigels bewährter Hand schon ein Vortreffen liefern; zur eigentlichen Schlacht geht aber, wer irgend kann, selber. Man weiß, wie viel Weber auf gute Erhaltung gab, so daß die Exemplare meist von großer Schönheit sind. — Von unbekannten Meistern des 15. Jahrh. giebt es 36 Blätter, worunter 12 noch nicht beschrieben. Der Meister von 1466 ist mit 7 Bl. vertreten, von denen 3 Bartsch fehlen. Martin Schongauer ist 44 Mal und zwar als Liebling des Verstorbenen in ausgezeichneter Weise vorhanden, Israel v. Mecken mit 30 Bl., Dürer mit 136. Von Prinz Rupert sind 2 seltene Blätter angezeigt; außerdem kommen Franz v. Bocholt, der Meister L C Z, Glockenton, Aldegrever u. v. A. vor. — Aus der italienischen Schule finden sich Niellen und Tarokkarten, dann außer andern seltenen Blättern, Werke von A. Mantegna, Joan Andrea, Beccafumi, Meister mit dem Würfel; Marc Anton und seine Zeitgenossen (32 Bl.). — In der französischen Schule zeichnen sich aus der Holzschnitt der Marie von Medicis und Claude Lorrain mit 18 Bl. — Ganz besonders reich ist die niederländische Schule. N. Berghem mit 40 Bl. meist vor den Nummern; Düjardin, mit 25 Bl. von denen 22 vor den Nummern, A. van Dyck, 15 Blätter eigenhändig gravirter Portraits, wovon 13 vor aller Schrift; H. Goltzius, eine Sammlung von 36 Portraits; Lucas v. Leyden, 28 Bl., die vollständige Passion, der Sündenfall, Delila und Simson, Magdalene in der Wüste u. s. w. Herodes bei Tische, ein seltener Holzschnitt in vorzüglichem Abdruck; Adrian v. Ostade 208 Bl. das vollständige Werk mit vielen Variationen, darunter der „Tanz in der Schenke" von äußerster Seltenheit, den Weber aus der Sammlung Brooke für 17 £ (116 Thlr. 17 Sgr. 1 Pf.) kaufte, „das Abendbrod", ebenfalls höchst selten, aus derselben Sammlung für 39 £ (267 Thlr. 12 Sgr. 6 Pf.); Paul Potter, 31 Bl. mit der seltenen Folge der Pferde; H. Saftleven, 10 Bl.; Swanevelt, 115 Bl.; Teniers; A. v. d. Velde, 15 Bl. die Hauptsachen des Meisters; C. u. L. de Visscher; Waterloo, 145 Bl. seltene, fast vollständige Folgen, die beiden Cavalire (B. 63) mit g anstatt c, Merkur und Argus u. s. w. u. s. w. Rembrandt und Hollar werden in nicht gesehener Vollständigkeit im zweiten Theile zur Anzeige und demnächst zum Verkauf kommen.

Handbuch der Kunstgeschichte von Franz Kugler. Dritte, vom Verf. ganz umgearbeitete Aufl. 2. Lief. — Stuttgart, Ebner u. Seubert. — Diese zweite, mit 50 sauber ausgeführten Holzschnitten geschmückte Lieferung bringt den Beschluß der griechischen Kunst, dann diejenige der römischen Epoche, behandelt ferner die altchristliche Kunst, die der Sassaniden und Indo-Skythen und erstreckt sich noch auf die ersten Perioden der indischen.

Geschichte der Baukunst von Franz Kugler. Dritte Lief. — Ebend. Dieses Heft führt die Geschichte der Baukunst unter der römischen Weltherrschaft zu Ende, geht darauf zur altchristlichen Zeit über, dieselbe zunächst nach Composition und Behandlung charakterisirend und dann ihre Monumente betrachtend. Danach folgt das Sassanidenreich und die Hindus. Auch dieses Heft ist wiederum durch Holzschnitt-Illustrationen sehr reich verziert und erläutert, und es gewährt Freude, zu sehen, wie diese in England schon länger allgemein gebräuchliche Ausstattungsweise von Werken über bildende Kunst und Baukunst auch bei uns — wie im vorliegenden Falle — in so tüchtiger Weise in Aufnahme kommt.

Biographien berühmter Baumeister und Bildhauer. 1. Bd. A. u. d. T.: Andreas Schlüter. Ein Beitrag zur Kunst- und Baugeschichte von Berlin. Bearb. v. K. F. v. Klöden. gr. 8. Geh. 2 Thlr. — Berlin, Riegel's Verlag.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

A. H. Layard, Portrait. Gez. u. lith. v. W. Dümler. Fol. ⅓ Thlr. — Berlin, Artistische Anstalt.

Der schwarze Kehr-König. Gem. v. Karst. In Mezzotinto gest. v. Witthöft. Fol. 3 Thlr. — Berlin, Lüderitz'sche Kunstverlagshandlung.

Die erste Lüge. (Gegenstück z. Sonntag Nachmittag.) Gem. v. R. Jordan. In Mezzotinto gest. v. A. Heinze unter Leitung v. G. Lüderitz. Fol. 4 Thlr. — Ebend.

Am Ufer. Gem. v. F. Gauermann. Lith. v. Ed. Weixelgärtner. Fol. Tondr. 2 Thlr. — Wien, L. T. Neumann.

Der Ackersmann. Gem. v. F. Gauermann. Lith. v. Ed. Weixelgärtner. Qu. Fol. Tondr. 2 Thlr. — Ebend.

Die Schnitter. Gem. v. Raustl. Lith. v. E. Kaiser. Qu. Fol. Tondr. 1½ Thlr. — Ebend.

Ruhende Rehe. Gem. v. F. Gauermann. Lith. v. C. Weixelgärtner. Fol. Tondr. 1 Thlr. — Ebend.

Dr. Martin Luther. (Studie.) Lith. v. Heine. Fol. Tonp. 22½ Sgr. — Berlin, L. Sachse u. Comp.

Alexander von Humboldt. In ganzer Figur mit Facsimile. Rad. v. A. Begas. Kl. Fol. Tondr. 1 Thlr. — Ebend.

G. Waagen, Portrait. Gez. u. lith. v. C. Steckmest. Fol. Chin. Pap. 22½ Sgr. — Ebend.

Friedrich, Prinz und Regent von Baden. Gem. v. R. Lauchert. Lith. v. Léon-Noel. Fol. Chin. Pap. 2 Thlr. — Carlsruhe, J. Velten.

Sommerabend auf einem norwegischen Binnensee. Gem. v. Gude und Tidemand. Lith. v. A. Hann. Vereinsblatt für den preuß. Kunstverein zu Berlin für 1854. Qu. Fol. Tondr. 4 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

II. Größere Werke.

Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedenshelden, gezeichnet von Adolph Menzel, in Holz geschnitten von Eduard Kretzschmar. — Berlin, Alexander Duncker. — 3. Lief. — Diese Lieferung bringt zunächst das Portrait des Prinzen Heinrich, des vorsichtigen und klugen Gehülfen des großen Königs im Felde, der wie ein scharfsinniger Schachspieler ebensoviel durch Züge auszurichten und zu gewinnen wußte, als durch Schlagen und Fortnehmen der feindlichen Kriegsmittel. So wie Menzel alle bisherigen Gestalten seines Werks in einem Moment festzuhalten gewußt hat, der besonders geeignet ist, sie zu charakterisiren, so auch in diesem neuen Hefte. Wir finden den Prinzen vor einem Feldtische, worauf eine Landkarte liegt. Er hat beide Hände aufgestemmt, in der rechten einen Stift, der bereit ist, die Bewegungen aufzuzeichnen, die er eben aussinnen mag; denn er hat sein Gesicht mit jenem Ausdruck von der Karte erhoben, welcher zeigt, daß andere Gegenstände, als diejenigen, welche das Auge gerade scharf fixirt, seinen Geist beschäftigen. — Schwerin konnte nicht besser, als mit der Fahne dargestellt werden, auf welcher er sein Heldenleben schloß. Er trägt sie in der erhobenen Linken, und, in der Rechten den Degen, sieht man ihn daherschreiten, das offene, treue Gesicht mit den Heldenaugen gerade auf den Feind gerichtet. — Der Husarengeneral Belling präsentirt ein scharfes, charakteristisches Profil; man sieht ihn auf dem Felde, wo es von Reitern wimmelt, in die Ferne spähen. Wir haben schon öfter die seltene Handfertigkeit hervorgehoben, womit Kretzschmar den eigensinnigsten und kühnsten Anforderungen, welche Menzel's kecker Stift auf das Holz zu werfen liebt, zu begegnen weiß. Einen Beweis dafür liefert uns die Erzählung eines Kunstfreundes, daß ein ausgezeichneter französischer Maler, dessen Radirungen wir unsern Lesern wiederholt zu rühmen hatten, vor dem in Rede stehenden Werke lange wie von Arbeiten der Radirnadel sprach, bis man ihn wiederholt versicherte, daß er es mit Holzschnitten zu thun habe.

Raphael Sanzio's in der Galerie zu Dresden befindliche s. g. Sixtinische Madonna. Sechs Studienköpfe in 5 Blättern. Nach den, mit Benutzung einer Pause vom Oelgemälde vor demselben ausgeführten Zeichnungen des Professors Schlesinger. Pr. 6 Thlr. Einzelne Blätter: Nr. I. Madonna mit dem Kinde 2 Thlr., Nr. II—V. die übrigen Köpfe à 1½ Thlr. — Berlin, Verlag und Druck von L. Sachse u. Comp. — Wer wüßte nicht, daß Raphael's Sixtinische Madonna, wie sie das Ideal und die Spitze aller Malerei genannt werden muß, so auch die höchste und ewig unerreichbare Aufgabe für die vervielfältigenden Künste bleiben wird. Wer einmal so glücklich war, vor dem Original zu stehen, dem prägt es sich mit so unauslöschlichen Zügen in die Seele ein, daß das Bild, welches ihre Erinnerung aufbewahrt, noch immer getreuer ist, als die vollendetste Nachbildung, welche dem Auge geboten werden kann; dennoch haben diese ihren hohen Werth. Sie erfüllen doch mit einem Wiederschein des Herrlichsten und Schönsten jeden Raum, den wir damit schmücken und das Gemüth eines Jeden, welcher Raphael's Schöpfung noch nicht sah, mit einer andächtigen Vorahnung; sie sind für den Kenner des Originals eine stete Mahnung an die Erinnerung desselben, und gleich wie der Dichter die Schwelle heilig gesprochen hat, „die ein guter Mensch betrat", so weihen diese himmlischen Gestalten einer edlen und reinen Künstlerseele jedweden Ort und üben die stille und beseligende Gewalt der Schönheit. Wir wollen nicht auf die bisherigen gelungenen und bekannten Nachbilder zurückkommen; es genüge, anzuführen, daß das vorliegende Werk in die kleine Zahl der auserwählten treten darf. In mancher Beziehung hat es Vorzüge vor allen, darin z. B., daß es die Größe des Originals genau wiedergiebt. Durch die Pausen ist die lineare Schönheit und Richtigkeit gesichert und eine lange Beschäftigung mit der Zeichnung vor dem Original hat dem geistigen Ausdruck möglichsten Vorschub geleistet. Herr Süßnapp führt sich durch die sorgfältige und gediegene Uebertragung dieses Werkes auf Stein, auf die würdigste Weise ein.

Nürnberg's Gedenkblatt. Eine vollständige Sammlung aller Baudenkmale, Monumente und anderer Merkwürdigkeiten dieser Stadt. Von J. G. Wolff. 4. Supplement-Lief. 4. Weißes Pap. 10 Sgr., chin. Pap. 15 Sgr. — Nürnberg, J. L. Schrag.

Die wichtigsten Bildwerke am Sebaldusgrabe in Nürnberg von Peter Vischer. II. Abtheilung in 6 Lief. 1—4. Lief. 4. à 24 Sgr. — Ebend.

Bilder aus dem Leben Herzog Ernst des Frommen von Sachsen-Gotha. Nach Zeichnungen von H. J. Schneider. In Holz geschn. v. Joh. Gottf. Flegel. 2 Hft. in 6 Bl. 4. 1½ Thlr. — Leipzig, R. Weigel.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung in treuen in Kupfer gestochenen Nachbildungen, herausgegeben vom Besitzer derselben, Rudolph Weigel. Gest. von J. C. Löbel und G. W. Müller. II. Heft Fol. 4 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel. — Das erste Heft dieses vortrefflichen Unternehmens haben wir im laufenden Jahrgange S. 99. angezeigt. Dieses zweite Heft enthält: IV. a) ein Kind, b) einen römischen Triumphzug auf einer Degenscheide, beides von Hans Holbein d. J. Das Kind ist ein neugebornes und muß wohl zu einer Gruppe gehören, da sich unter dem linken Arm eine weibliche Hand zeigt, die es zu halten scheint. Bezeichnet mit dem Namen und der Jahreszahl 1522. Die Degenscheide ist mit einer characteristischen und sehr wohl angeordneten Composition bedeckt; römisches Costüm und antike Würde und Gemessenheit mit deutschen Gesichtern und Gliedmaßen und deutscher Derbheit gepaart, wie wenn Deutsche Triumphzug tragiren; ein sehr interessantes Blatt. V. Brustbild eines jungen Mannes von A. Dürer. Bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1514. Ein stutznasiger, offenbar blonder, junger Bursch mit einem Hute auf dem Kopfe. Man sieht noch ganz deutlich an den nebenan weggewischten Umrissen, daß die Haltung des Kopfes ursprünglich ein wenig anders gewesen sein muß. Der Facsimitator, J. C. Löbel, hat auch diesen Umstand mit täuschender Wahrheit nachgebildet. VI. Einen schlafenden Alten von J. Livens, aus der Sammlung von D. Versteegh, cop. von Müller. Halb in einen Mantel gehüllt, den bärtigen, breitstirnigen Kopf nach Vorne in die aufgestützte Rechte geneigt, Kopf und Hand durchgearbeitet von der Arbeit und der Sorge des Lebens, so stellt sich dieses höchst anziehende Bildniß dar. — So sehr sich der unermüdete und fleißige Herausgeber ohne Zweifel den Dank vieler Kunstfreunde durch dieses Unternehmen verdient, so fürchten wir, daß dies nicht in dem Maaße der Fall sein wird mit

Schiller's Lied von der Glocke in 40 Blättern bildlich dargestellt von Bernhard Neher. 1 Lfg. Fol. 2 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel. — Bekanntlich schmückte der Meister Neher das Schillerzimmer im Großherzoglichen Schlosse zu Weimar. Aus den sieben Hauptdramen des Dichters sind je 3 Scenen gewählt, ebenso erhielten die Balladen sowie die Huldigung der Künste ihren Ausdruck in Farben, endlich boten noch 8 Pfeiler die Gelegenheit, das Lied von der Glocke in Arabeskenstreifen mit eingestreuten kleinen Feldern grau in grau zu behandeln. Das hat 40 kleine Darstellungen gegeben, von denen 10 den durch das Gedicht sich hinziehenden Glockenguß, die übrigen die daran geknüpften Betrachtungen versinnlichen. Die Compositionen der größeren Bilder sind nach den darüber im Kunstblatt gegebenen Berichten von großer Schönheit. Wir können uns auch denken, daß die vorliegenden Illustrationen der Glocke im Schillerzimmer in ihrer bescheideneren Stelle als dekorativer Schmuck recht wohl mitklingen im Festgeläute des Ganzen. Mitten im Arabeskengezweige sind menschliche Figuren an und für sich schon bedeutsame Erscheinungen; man verlangt kaum, daß ihnen noch eine tiefere Beziehung zu Grunde liege. Nimmt man aber ein Nebenwerk aus seiner Verbindung mit dem Ganzen heraus und stellt es als eine eigne Welt der Betrachtung vor Augen, so steigern sich natürlich die Ansprüche. So sehr wir mit der Begeisterung für unsern Schiller einverstanden sind, so halten wir die vorliegende Uebertragung der Federzeichnungen durch H. Lentemann auf den Holzstock und durch J. G. Flegel in den Holzschnitt, so vortrefflich auch die Ausführung ist, doch für einen Mißgriff. Bringt ein Blatt von dem Baum, der Euch entzückt hat, unter das Mikroskop und eine neue Welt der Wunder thut sich auf. Das ist hier aber nicht der Fall. Die einzelnen Gruppen sind größtentheils äußerlich gut komponirt, das versteht sich bei einem Meister, wie Neher, von selber; allein ihr Inhalt geht selten über eine sehr allgemeine, fast symbolische Andeutung hinaus. Selbst diese verschwindet, wenn z. B. zu den Worten „er stürmt in's Leben wild hinaus" ein laufender Knabe in unbestimmtem Kostüm erscheint mit dem Jagdspeer in der Hand und den Hund neben sich u. dgl. mehr.

Es giebt Nebenwerke bei großen monumentalen Gemälde-Complexen, welche recht gut die Annäherung an das Auge durch die vervielfältigende Kunst vertragen. Dahin darf man Kaulbach's Fries im Neuen Museum zu Berlin rechnen, wiewohl man auch hier nicht vergessen soll, daß man es mit einer Arabeske, einem hors d'oeuvre zu thun hat und nicht in den Fehler jenes „Preußen" verfallen muß, der in Nr. 10 der diesjähr. „Grenzboten" sich zu einem Theil dieses Frieses von irgend einem Aufseher den gewichtigen Titel: „Kosmos" borgt, Beides mit einer Gruppe zusammenwirft *), die Gott in der Welt nichts damit zu thun, die vielmehr ganz für sich die Figur der „Wissenschaft" zu bekrönen hat und nun mit dem Maler zürnt, daß seine Arabesken-

*) Wir theilten sie in einem Stiche von Eichens Jahrg. 1853 Nr. 42 mit.

märchen nicht zu dem Inhalt passen, den er, der Beschauer, sich unter einem selbständigen, Anspruch machenden Bilde etwa mit der erwähnten Unterschrift gedacht hat. — Wir haben gleich noch von einem Werke zu sprechen, welches, obwohl auch in monumentalem Style komponirt, eine Verpflanzung auf das Bilderpult sehr gut ausgehalten hat. Es ist dies

Die sieben Werke der Barmherzigkeit der heiligen Elisabeth. Wandgemälde auf der Wartburg. Erfunden und ausgeführt von Moritz v. Schwind. In Kupfer gestochen von Julius Thäter. — Leipzig, Georg Wigand's Verlag. — Hier sind die einfachsten äußeren Compositionsbedingungen. Nur die Helfende und den Geholfenen stellt der Meister in die Medaillons und befriedigt und erbaut stets, nicht nur durch die wunderbar schöne und so unendlich einfache und natürliche Anordnung, sondern auch durch den sachgemäßen Ausdruck in Bewegung und Haltung und die innige Beredtsamkeit des Antlitzes. Die Figur der Heiligen ist durch alle sieben Blätter eine Gestalt voll Hoheit, Anmuth und Natürlichkeit. Das sind drei sehr wichtige Dinge bei der Darstellung von edlen Frauenbildern und es will viel sagen, sie so vollständig und harmonisch verschmolzen zur Erscheinung gebracht zu haben, als es hier geschehen ist. Bei der Tröstung des Gefangenen, wo Elisabeth neben dem harten Manne kniet, von dessen Seele sich ein Gebet und von dessen Auge eine Thräne sich mühsam löst, während sie sein Leid so herzlich mitfühlt und sein Gemüth so eifrig zum Herrn drängt, als den gemeinsamen Retter; bei dem Empfang der Müden, denen Elisabeth, ganz Holdseligkeit, entgegentritt, indeß ihr die Mutter mit bittendem Blick und wundem Fuß zuerst das sich nur noch mühsam schleppende Knäbchen entgegenführt; bei der Kleidung des Nackten, wo sie sich mit natürlicher Anmuth den Mantel von den Schultern nimmt; wie sie dem Hungrigen den Korb mit Brod hinhält, wie sie dem Durstigen zu trinken giebt und dabei ihr Gewand zurücknimmt — überall Natur und Schönheit, so daß man warm vor diesen Bildern und in der innersten Seele davon angesprochen wird. Es kommt nun noch der vortreffliche und delikate Stich Thäter's dazu, der mit großer Liebe und mit Einsicht in die Intentionen des Meisters gearbeitet hat. Auch ist die Ausstattung von Seiten des Verlegers wegen ihrer einfachen Eleganz zu rühmen.

Bildnisse Düsseldorfer Künstler. N. d. Leben gez. u. lith. v. B. Hösling. I—III. Lief., enth. d. Portraits von J. P. Hasenklever, Hilgers, C. F. Lessing, J. W. Schirmer, A. Achenbach, Hans Gude, Ad. Tidemand, A. Weber, Th. Mintrop, Alex. Michelis, E. Leutze, Karl Hübner. Mit Facsimiles. Fol. Chin. Pap. à Lief. 1 Thlr. Einzelne Portr. 12 Sgr. — Düsseldorf, Schaub'sche Buchhandlung.

Die Wilhelma, maurische Villa Sr. Maj. des Königs Wilhelm v. Würtemberg. Entw. u. ausgef. von L. v. Zanth. In Farbendr. lith. v. Sterch u. Kramer. 1. Lief. in 2 Blättern nebst Text. Gr. Fol. 13 Thlr. 21 Sgr. — Stuttgart, C. F. Autenrieth.

Werke der höhern Baukunst, für die Ausführung entworfen und dargestellt von Ludwig Lange. I. Hft. Entwurf zu einem fürstlichen Hause in 6 Bl. III. u. IV. Hft. Entwürfe zu verschiedenen Gebäuden, jedes Heft in 7 Bl. Gr. Qu. Fol à 4 Thlr. — Darmstadt, G. G. Lange.

Nationaltrachten in Ober-Oesterreich, Böhmen, Mähren und Schlesien, Dalmatien, Illyrien. Bl. 13—16. Gez. u. lith. von A. Gerasch. Fol. à 13⅓ Sgr. — Wien, L. T. Neumann.

Illustrirte Werke.

Geschichte Friedrichs des Großen v. F. Kugler. Gez. v. A. Menzel. Neue Ausl. 1. Lief. hoch 4. 1856. Geh. ⅙ Thlr. — Leipzig, Mendelssohn.

Versteigerung.

In der am 14. Mai bei Weigel in Leipzig stattgefundenen Versteigerung mehrerer gewählten Sammlungen von alten und neuen Kupferstichen ꝛc. wurden u. a. folgende Preise bezahlt: M. Schongauer: die Verehrung der heil. 3 Könige. Fol. B. 6. vor der Retouche, der die Jahreszahl 1482 beigefügt ist, 25 Thlr.; die große Kreuzschleppung 21 Thlr. 5 Sgr.; die Madonna mit dem Papagey. 4. B. 29. 12 Thlr. 5 Sgr.; der Tod der Maria. Guter Abdr. Aufgezogen und in d. Höhe verschnitten. 11½ Thlr.; der Sieg des Jacob von Compostella über die Ungläubigen. Quer-Fol. B. 53. Zweiter Abdruck. 15 Thlr. 16 Sgr. — J. v. Mecken: Christus vor Caiphas. Aus der Passion. Vor der Nummer. 12 Thlr. 2 Sgr.; das große Ornament, oder der Morris-Dance. Quer-Fol. B. 201. 20 Thlr. 1 Sgr. — A. Dürer: die Geburt Christi. Etwas wurmstichig und aufgezogen. 13 Thlr. 7 Sgr.; der heil. Hubertus. Ebenso. 11 Thlr. 21 Sgr; die große Passion. Alte gute Abdrücke, meist aufgezogen und bis an den Stichrand beschnitten. 12 Thlr. 21 Sgr. — J. Ammann: 51 Blätter aus dem höchst seltenen Kartenspielbuch. Becker. 43. 24 Thlr. 1 Sgr. — W. Hollar: Colerius, Bildniß nach G. Pencz. Unvollendete Platte. Nach Parthey (S. 633) außerdem nur noch in der Münchner Pinakothek und in Coburg vorhanden. 25 Thlr. — G. F. Schmidt: G. F. Händel, der Componist f. J. 46. Von allergrößter Seltenheit. 37 Thlr. — L. v. Leyden: die Kreuztragung aus der seltenen Passion in runden Blättern. 11 Thlr. 1 Sgr. — Rembrandt: das große Ecce Homo. Guter 3. Abdr. ab gegen 1 Z. versch. 20 Thlr; Ansicht von Omval bei Amsterdam. Schöner Abdr. mit Plattengrat. 37 Thlr.; die Landschaft mit dem viereckigen Thurm oder Ansicht von Randorp bei Amsterdam. Guter, 2. Abdr. 21 Thlr. 1 Sgr.; die Bauernhütte mit dem Bretterzaun. 2. Druck. 23 Thlr. 1 Sgr.; die Landschaft des Goldwägers. 20 Thlr.; der liegende Hund. B. 158. 15 Thlr.; die Muschel. B. 159. 20 Thlr.; der Bürgermeister Six. Zweiter leidlicher Abdr. 33 Thlr.; die große Judenbraut. 3 Abdr. scharf beschnitten. 12 Thlr. 1 Sgr.; die Landschaft mit den Hütten und dem Heuschober. Schöner Abdr. mit einer Falte in der Luft. 28 Thlr.; die Mühle des Rembrandt. Schöner alter Abdr. mit wenig bemerkbar gelben Fleckchen. 32 Thlr. — D. Stoop: die berühmte Folge der Pferde. 12 Bl. 12 Thlr. 5 Sgr. — A. B. Desnoyers: die Cardinaltugenden nach Raphael 3. Bl. alte gute Abdr. 14 Thlr. — Ferd. Kobell: das vollständige Werk dieses Meisters (179 Bl.) herausgegeb. v. Frauenholz. 30 Thlr. 1 Sgr. — Von Neuern: G. Garavaglia: Jacob u. Rahel. 15 Thlr. — G. Longhi: das Sposalizio v. Rafael. 28 Thlr. — Morghen: das Abendmahl des Lionardo. Neuerer Abdr. 10 Thlr. — F. Müller: Johannes in Entzückung. Guter Abdr., bis an den Plattenrand beschn. 20 Thlr. — W. Woolett: The battle at La Hogue. 18 Thlr.

Zeitung.

Ht. **Nürnberg.** Von den deutschen Regierungen haben sich von neuem Hannover und Schwarzburg-Sondershausen zur Unterstützung des germanischen Museums bereit erklärt. Rühmend zu erwähnen ist in Betreff desselben Punktes die Liberalität des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen; des Erbprinzen Friedrich von Anhalt-Dessau; der Fürsten Thurn und Taxis; des Fürsten Hugo von Hohenlohe-Oehringen; des Fürsten Wolfgang Ernst von Isenburg-Büdingen-Birstein u. s. w. Auch Erzherzog Johann hat hier seine patriotische Gesinnung nicht verläugnet.

Im großen Rathhaussaale ist wieder der Löwe aufgestellt, welcher auf dem bei Gelegenheit des westfälischen Friedensschlusses vom Pfalzgrafen und Generalissimus Karl Gustav, den 25. Sept. 1649 gegebenen Freudenfeste während der Mahlzeit im Fenster stand und nach der Straße gewendet 6 Stunden lang rothen und weißen Wein ausspie. Doch hat man dem Löwen irriger Weise jetzt ein Scepter und erhobenes Schwert in die Pranken gegeben, während er ursprünglich einen Palmzweig und ein niedergebeugtes Schwert trug. Dieses geht aus zahlreichen alten Abbildungen hervor, die auf einem Kupferstiche sich finden:

Der Stadt- und Landmann sich um diesen Löwen dringet,
Auß dessen Rachen Wein von zweyen Farben springet,
Sein Haupt ist Lorbeergrün, die Recht den Palmzweig trägt
Die Linke hat das Schwert zerstückt zur Ruh gelegt u. s. w.

Briefwechsel.

Hr. E. M. in U. Willkommen. Auch die Fortsetzungen. Der geäußerte Wunsch soll pünktlich erfüllt werden. — Hr. in N. Das Angebotene müssen wir ablehnen; vom Zurückgeforderten, das wir senden werden, bitten wir dringend um die Fortsetzung. — Hr. R. W. in D. Dank. Durchaus einverstanden mit dem Schl. Bitten um das Uebrige in Aussicht Gestellte.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 36. **Donnerstag, den 6. September.** **1855.**

Zur französischen Kritik der deutschen Kunst. *)

Der durch mehrere Nummern des deutschen Kunstblattes sich ziehende Bericht „aus dem Pariser Ausstellungspalast," welcher sich zur Aufgabe macht, über deutsche Kunstwerke in diesem Palast die Urtheile der Hauptstimmführer der französischen Presse mit eingeführten eigenen Bemerkungen mitzutheilen, giebt in Nummer 31. vom 2. August aus dem Constitutionell unter anderen Urtheilen des Herrn Peisse über Werke deutscher Kunst das folgende:

„Wenig oder nichts ist zu sagen über zwei Nachbildungen (pastiches), wenn man nicht lieber sagen will Copien, die eine aus Wien von Herrn Prof. Kupelwieser, die andere aus Würtemberg von dem Direktor der Kunstschule in Stuttgart, Herrn Bern. von Reber eingesandt. Das erste ist eine „Himmelfahrt", davon drei Viertel mit vollem Rechte dem Titian anheimfallen, und das übrige Viertel bald Guido, bald Raphael angehört. Das letztere ist eine „Kreuzabnahme", welche, die entsetzliche Härte des Tones abgerechnet, von a bis z dem Daniel von Volterra entnommen ist. Wir kennen wenige Beispiele von so offenbarem Abklatsche. Allerdings kann man sagen, daß diese Entlehnungen so klar zu Tage liegen, daß selbst der Verdacht des Plagiates fortfällt Aber, um's Himmelswillen, meine Herren Professoren, cui bono?"

Dem Herrn Berichterstatter hat es nicht gefallen, diesem Urtheil eine Bemerkung beizufügen. Wir unserer Seits sind hierzu in Beziehung auf das uns nicht bekannte Kupelwieser'sche Gemälde außer Stande, wohl aber macht es unsre Bekanntschaft mit dem Neher'schen Bilde uns zur Pflicht, die deutsche Kunst und einen ihrer ehrenwerthesten Vertreter gegen einen schnöden Angriff in Schutz zu nehmen und eine grobe Täuschung zu zerstreuen, in welche die Aufnahme der Kritik des Herrn Peisse in das deutsche Blatt das theilnehmende Publikum wenigstens eine Zeit lang zu versetzen geneigt ist. Zum Beweise der völligen Grundlosigkeit der Behauptung des Herrn Peisse genügt es an der Berufung auf den allverbreiteten Kupferstich von Toschi nach dem berühmten Gemälde Daniels von Volterra in St. Trinità dé monti. Mit diesem Stiche das Neher'sche Gemälde zu vergleichen, bitten wir alle diejenigen, welche dasselbe in dem Ausstellungspalast sehen, oder in der öffentlichen Gemäldesammlung zu Stuttgart, in welche es überzugehen bestimmt ist, sehen werden, um eine staunenerregende Probe leichtfertiger und ehrenrühriger Kritik kennen zu lernen. Wird, fragen wir, nicht eine mehr als oberflächliche, eine von Charakter, Ausdruck, Anordnung und von den feineren Nüancen der Empfindung ganz absehende, kurz eine Anschauung, welcher jede wiederholte Darstellung der Kreuzabnahme als eine Copie der früher da gewesenen gelten muß, dazu erfordert, um in dem Neher'schen Gemälde einen Abklatsch des Daniel von Volterra zu erblicken? Gehen wir hier nicht auf das Innere der beiden Gemälde ein, auf Seele, Charakter, Ausdruck, auch nicht auf das feinere künstlerische Element, wie es in der Vertheilung von Schatten und Licht, Linienführung, Gruppirung rc. sich ausprägt, halten wir uns nur an das, was von der Anordnung und Gruppirung auch dem oberflächlichsten Beschauer klar ins Auge tritt. Was hat der in umgeschlagenen Tüchern niedergelassene, mit dem Oberkörper vorwärts hängende Leichnam des Herrn auf dem Neher'schen Bilde mit dem an den Armen gehaltenen und daher mit dem Oberkörper rückwärts geneigten Leichnam auf Volterra's Gemälde, was der auf der Leiter stehende, den ihm entgegensinkenden Oberkörper des Herrn in seinen Armen und an seiner Brust auffassende Joseph von Arimathia mit dem römischen Hauptmann gemein, welcher auf dem Volterra'schen Bild den Leichnam in der Mitte von hinten her anfaßt, um ihn in sitzender Stel-

*) Wir gönnen dieser Gegenkritik, die uns von Stuttgart aus sehr achtbarer Hand wurde, gern eine Stelle, müssen aber bemerken, daß im Einführungssatze der Zweck des Berichts „Aus dem Pariser Ausstellungspalast" schief aufgefaßt ist. Die Aufgabe dieses Berichts ist nicht die hier angegebene, sondern die von uns und unserm Berichterstatter klar ausgesprochene: „Ein Bild der ganzen Ausstellung zu geben und dabei bei den deutschen Bildern die Hauptstimmführer der französischen Presse reden zu lassen, bei den Fremden unsern sehr schätzbaren Herrn Correspondenten." Dies scheint um so mehr das geeignetste und jedenfalls interessanteste Verfahren, als das Deutsche Kunstblatt sich über die meisten deutschen Einsendungen nach Paris bei früheren Gelegenheiten bereits ausgesprochen hat. Viele Leser haben uns diesen Weg gedankt. Außerdem hat unser Herr Berichterstatter nicht versäumt, ausführlich anzugeben, wie die Kritik des Hrn. Peisse zu beurtheilen ist. D. Red.

lung zu tragen? Sind die weinenden Frauen, welche auf dem Neher'schen Bild an die Füße ihres göttlichen Meisters sich drängen und sie mit ihren Thränen benetzen, ein Abklatsch des Soldaten in dem älteren Gemälde, welcher die Füße Christi umfängt, um den Hauptmann im Herabtragen des Leichnams zu unterstützen? Ist der Neher'sche Johannes eine Copie des Volterra'schen, weil er gleich diesem isolirt steht und die Arme ausstreckt, mögen auch diese Arme bei jenem nach dem Haupt des Erlösers sich erheben, bei diesem nach dessen Füßen greifen? Oder ist es endlich die Gruppe des Vorgrundes, worin das eine Gemälde zum andern als Nachbild sich verhält? Allerdings setzt in beiden diese Gruppe aus der zur Erde gesunkenen Mutter des Herrn und den sie umgebenden Frauen sich zusammen und wiederholt in der Ohnmacht, in welche bei der erschütternden Scene der Kreuzabnahme das Uebermaaß der seit langen Stunden getragenen Seelenqual der Mutter übergeht, ein Motiv, das schon lange vor Daniel von Volterra von der Empfindung der christlichen Maler aufgenommen und in der Darstellung der Kreuzabnahme stehend geworden war. Aber wie verhält sich denn, auch nur auf's Aeußerlichste angesehen die Ausführung des Motiv's in dem einen und dem andern Bilde? Bei Volterra liegt die hingestürzte Maria mit dem Rücken auf dem Schoos einer kauernden Frau, von welchem Hals und Kopf nach der einen, die Füße nach der andern Seite abwärts hängen, die umgebenden Frauen sind in Schrecken erstarrt. Auf dem Neher'schen Bilde wird die Hingesunkene von Hand und Knie einer Frau in halb sitzender Stellung erhalten, nur eine der Frauen die sich eben erst nach der Ohnmächtigen umgewendet, ist noch in der Erstarrung des Schmerzes befangen, die beiden andern sind bemüht, der Ohnmächtigen durch Lüftung der Gewänder beizustehen und stellen in Bewegung und Gesichtsausdruck aufs treffendste jenen Charakterzug edler Matronen dar, vermöge dessen sie auch im tiefsten Leid und der höchsten Bestürzung keinen Augenblick das Geschäft der Hülfebringung versäumen, welches die Umstände erfordern.

Doch genug der Worte über einen Tadel, den ein ernsthafter Blick auf die beiden bildlichen Darstellungen widerlegt und gegen welchen bei jedem sinnigen Beschauer noch stärker die ganz verschiedene Gesammtwirkung der beiden Gemälde, die erschütternde des Volterra'schen und die innig rührende des Neher'schen sich erheben wird. Das Letztere ist in dem Ausstellungspalast zu hoch und so gehängt, daß seine obere Hälfte fast ungenießbar wird. In der Stuttgarter Gallerie, hoffen wir, wird dieser Fehler vermieden, das Bild wird so aufgestellt werden, daß die edle Schönheit eines tief und fein empfundenen und geistvoll ausgeführten Meisterwerks deutscher Kunst in ihr volles Recht tritt. Immer unbegreiflicher wird dann freilich jedem ihrer sich noch erinnernden Beschauer die Beurtheilung des Herrn Weiße werden, welcher im Eingang seiner kritischen Abhandlung der deutschen Kunst in einigen ihrer Koryphäen nur darum ein Compliment gemacht zu haben scheint, um sie nachher um so rücksichtsloser zu mißhandeln.

Ludwig Burger und dessen neuere Arbeiten.

L. Burger's künstlerische Thätigkeit bewegt sich hauptsächlich auf dem Gebiet der Illustration. Er ist Zeichner im eigentlichsten Sinne des Worts. So viel mir bekannt, ist er bis jetzt nur zur Ausführung eines Oelgemäldes gekommen. Dies litt indeß, als ein Ergebniß einer Studienreise, die er nach Belgien unternommen hatte, noch zu ersichtlich an den dort empfangenen Eindrücken einer mehr äußerlichen modern-belgischen Farbengebung, als daß es geeignet gewesen wäre, das bedeutende Talent Burgers auch für die Oelmalerei sogleich zur vollen Anerkennung zu bringen. Wer Gelegenheit hatte, seine Oelstudien und Skizzen kennen zu lernen, wird ihm auch für diesen Zweig der Kunst dieselbe hohe Begabung zugestehen müssen, die seine vielen Zeichnungen, Radirungen und Lithographien in so reichem Maße bekunden.

Durchgebildete Zeichner sind ebenso selten, wenn nicht seltener, wie vollendete Coloristen. Beides findet sich nur bei wenigen Künstlern vereinigt. Kein Wunder daher, das die geschickten Zeichner, namentlich in unserer Zeit die gern mit Allem, auch mit der Kunst speculirt, vielfach aufgesucht und von Kunsthändlern beschäftigt werden. Dies ist denn auch wesentlich mit der Grund, daß unsere besten Illustratoren, falls sie nicht durch glückliche, äußere Verhältnisse unabhängig gestellt sind, dieses Kunstgebiet auf Kosten der Malerei ausüben und ausbilden müssen. Wir bedauern dies durchaus nicht, halten es vielmehr für einen großen Gewinn selbst für Diejenigen, welche dazu genöthigt werden. Die Zeichnung bleibt nun einmal die Grundlage aller „zeichnenden“ Künste. Wer ihrer mächtig ist, wird durch einen reinen, geistig belebten Kontur mehr zu wirken im Stande sein, als ein ausgebildeter Colorist, dem ein sicheres Verständniß der Form fehlt, durch die Farbe.

Burger gehört, wie gesagt, zu den Wenigen, welche die Form vollkommen beherrschen. Mit einer genauen Kenntniß des Organismus der lebendigen Natur ausgerüstet, weiß er sie in ihren verschiedenen Situationen stets mit gleicher Lebendigkeit zu erfassen und wiederzugeben. Begabt mit einem feinen Sinn für das Aesthetische, wird selbst die einfachste Composition unter seinen Händen zur künstlerisch durchgefühlten Idee. Burger gehört zu den geistreichen Zeichnern. Er braucht nur anzudeuten und die gebildete Phantasie fühlt sich sofort auf den geradesten Weg einer Ergänzung des Gegebenen hingewiesen, so daß selbst jene Andeutungen Gestalt und Leben gewinnen. Man betrachte nur die Fülle seiner Entwürfe und Studien: sie ist eine, wenn auch noch so flüchtig geschriebene, dennoch Jedem verständliche, geistreiche Bilderschrift; ja, sie besagt nicht selten mehr, wie die ausgeführten Compositionen, da bei diesen leider nur zu oft äußere Rücksichten obwalten, die der Künstler dem Auftraggeber und dem „großen“ Publikum gegenüber, zum Nachtheil ursprünglicher Intentionen, zu nehmen hat. Gerade dadurch, daß sie der Phantasie nichts mehr zu thun übrig lassen sollen, verlieren sie mitunter an lebendiger Wirkung und tieferem Interesse. Aber auch diesem Uebelstande weiß Burger in den meisten Fällen durch eine gediegene, malerische Behandlung des Gegenständlichen zu begegnen, vorzugsweise aber auch durch einen originalen Geschmack in Erfindung des Ornaments. Seine meisten Blätter sind gleichsam Arabeskenzeichnungen, indem in ihnen der Kern der Darstellung zum Motiv eines passenden, ornamentalen Schmuckes benutzt ist. Dieser, stets sinnig und ungezwungen, ist dann mit dem Hauptgegenstande der Darstellung entweder kompositionel verflochten oder er umschließt denselben theils als Hintergrund, theils als Umrahmung.

Die größere Anzahl dieser so behandelten, neueren Arbeitern gehört dem Jahre 1855 an. Eine detaillirte Beschreibung derselben wird aber hier um so weniger nothwendig sein, als sie, mit wenigen Ausnahmen in die Oeffentlichkeit, an die Schaufenster der Kunsthandlungen, gelangten. — Zu den vor dieser Zeit vollendeten größeren Compositionen gehören vor allem die, auf die Enthüllung des Friedrich's-Monument's von Rauch bezüglichen. Abgesehen von den meisterhaften Zeichnungen, welche Burger von diesem Denkmal für das bei Decker erschienene, populäre Holzschnittwerk fertigte und einer Anzahl kleinerer, die Enthüllungsfeier u. s. w. betreffender Radirungen (z. B. die Tischkarte zum Rauchsfest u. a.) besitzen wir von ihm zwei größere, hierhergehörige lithographirte Blätter. Das eine kleinere, mit Tonplatten gedruckt, zeigt in der Mitte das Monument. Zur Seite desselben, oberhalb durch Lorbeer- und Eichen-

zweige mit einander verbunden, erheben sich Säulen auf denen die churfürstlichen und königlichen Herrscher-Insignien Preußens ruhen. Die Säulen selbst schmücken ringsum Namen ruhmreicher Schlachten und Fahnen-Trophäen. Um ihre Basis sind in charaktervollen Gestalten preußische Soldaten aus den Jahren von 1704 bis 1851 gruppirt. Das Ganze ruht auf den ausgebreiteten Flügeln des gekrönten, fliegenden Aars, des bekannten „Aquila, der non soli cedit.“ — Das andere, umfangreichere Blatt, stellt den Moment der Enthüllung in seiner ganzen ceremoniellen Form dar. An diesem, da es möglichst schnell beschafft werden sollte, war neben Burger der nicht minder geistreiche Zeichner und Maler O. Wisniefski thätig. Es ist, außer durch seinen wahrhaft gediegenen, künstlerischen Werth für alle Zeiten auch dadurch von besonderem Interesse, daß es eine Fülle von Portraits der bedeutendsten Persönlichkeiten, welche der Enthüllungsfeier beiwohnten, enthält. — An diese, gewissermaßen patriotischen Arbeiten schließt sich eine Lithographie in Tondruck an, welche die preußische Landwehr zum Gegenstande hat und Sr. Durchlaucht dem Prinzen Adolf zu Hohenlohe-Ingelfingen gewidmet ist. Dasselbe zeigt malerisch geordnete Gruppen und lebensvoll gezeichnete Einzelfiguren um den Stamm einer mächtigen Eiche. Die Stelle der Laubkrone aber nimmt eine ebenfalls belebte Gruppe von Linientruppen ein. Einfaches Fahnen-Ornament faßt das Ganze rahmenförmig zusammen. — Ein überaus reich durchkomponirtes Blatt, welches Burger auf die fünfundzwanzigjährige Regierung des Kaisers Nikolaus ausführte ging, als lithographische Federzeichnung von Lentze, in den Verlag eines petersburger Kunsthändlers über. Ungeachtet bei dieser Arbeit der freien Conception sehr mißliche Umstände entgegentraten, hat diese der Künstler dennoch mit Geist zu überwinden gewußt und so die Verherrlichung des dahingeschiedenen Herrschers trefflich symbolisirt. Die Hauptstelle auf dieser Zeichnung nimmt das äußerst gelungene Portrait des Kaisers ein. Es erhebt sich aus der Krone einer Eiche, vor deren Blätter ein aufgeschlagener Hermelin die verschiedenen Insignien des Zarenthums blicken läßt. Den Rahmen bilden durch bezügliche Ornamente miteinander verbundene Schlachtenbilder, als deren Träger einerseits Alexander Newskoy, andererseits der heilige Andreas erscheint. Eine Fülle von geschichtlichen und kirchlichen Beziehungen breitet sich um die Wurzeln der Eiche aus. — Als ein Hauptblatt aus dem Jahre 1854 wollen wir nur das auf die silberne Hochzeit des Prinzen von Preußen erschienene, erwähnen. Die trefflichen Portraits des hohen Jubelpaars sammt deren Kinder nehmen hier, im Rund, die Mitte ein. Eine gothische Architektur, welche jene Bilder umrahmt, bildet zugleich den Hintergrund für eine Menge personificirter, feiner Bezüge auf die populäre Thätigkeit des Prinzen. Namentlich geben dazu seine verschiedenen Protektorate, die Freimauerei, die gemeinnützige Baugesellschaft, der „Nationaldank“ u. a. den hauptsächlichsten Stoff.

Die bei weitem umfassendsten Arbeiten auf dem hier besprochenen Kunstgebiete lieferte Burger, wie schon bemerkt, in diesem Jahr. Kaum begreifen wir, bei einem nur flüchtigen Ueberblick derselben, wie er es überhaupt ermöglichte den vielen, an ihn ergangenen Aufträgen zu genügen. Wir müssen um so mehr über seine Thätigkeit erstaunen, wenn wir noch besonders in Betrachtung ziehen, daß Burger fast zu jeder neuen Arbeit noch besondere Verstudien in Modell, Gewandung, Kostüm u. s. w. macht. Alle seine diesjährigen Blätter namentlich aufzuführen, würde ermüden. Wir werden uns daher nur auf Andeutungen über die bedeutendsten beschränken. Unter diesen verdient zunächst das mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen umrahmte Portrait des Polizeipräsidenten von Hinckeldey besondere Erwähnung. Die Motive zur Umfassung des Brustbildes gaben dem Künstler die von Jenem ausgegangenen, neuen, städtischen Einrichtungen. Das Blatt zählt, sowohl seiner geistreichen Erfindung als gediegenen Ausführung wegen, mit zu den besten derartigen Erscheinungen der Gegenwart. — Dann sind zwei äußerst sorgfältig behandelte Lithographien (eine kleinere und eine größere) rühmlichst hervorzuheben, zu denen die Maschinenbau-Anstalt von Borsig Veranlassung gab. Erste wurde als ein Gedenkblatt an die Vollendung der fünfhundertsten Lokomotive veröffentlicht und dem entsprechend von Burger entworfen; letztere, nach dem Tode des Fabrikbesitzers bestellt, war vornämlich dem Andenken des Verstorbenen und seiner großen Verdienste um das preußische Maschinenwesen gewidmet. Auf beiden befindet sich das Portrait Borsigs und auf dem letzteren zugleich auch das seines Sohnes. Das Mittelbild beider Blätter, umgeben von Innenansichten verschiedener Werkstätten u. s. w. zeigt in treuster Natur-Nachahmung die Totalansicht der Fabrikhöfe sammt ihren Baulichkeiten. Diese, mehr landschaftlichen Beduten sind von dem talentvollen W. Riefstahl mit dem ihm eigenthümlichen, künstlerischen Takt der Burger'schen Composition hinzugefügt.

Neben der Herstellung einer großen, historisch-militairischen Reichstafel, auf der die Regenten des preußischen Hauses vom Großen Churfürsten an bis auf den gegenwärtig regierenden Monarchen in umrahmten Medaillon-Brustbildern dargestellt sind und einer langen Reihe von ornamentirten Einzelportraits der Mitglieder des preußischen Hofes wollen wir schließlich nur noch eines Hauptblattes des Künstlers gedenken. Es ist ohne Zweifel das Bedeutendste nicht nur von Burgers Arbeiten in diesem Fach, sondern vielleicht von allen derartigen, wenigstens so weit unsere Kenntniß reicht. Die Veranlassung dazu gab das hundertjährige Bestehen der Zuckersiederei der Gebrüder Schickler. Die Mitte des großen, umfangreichen Bildes nimmt auch hier das Fabrikgebäude und zwar vom Hofe aus gesehen ein, so daß man darauf den ganzen Complex seiner einzelnen Bautheile gewahrt. Es ist dies ebenfalls eine überaus gelungene Arbeit von Riefstahl. Um diese Ansicht aber, auf breiter Umfassung, ziehen sich in unter- und nebeneinander geordneten Feldern die verschiedensten Innenansichten von belebten Werkräumen und wiederum um diese, in geistreicher, ornamentaler Anordnung, Arabesken, welche die ganze Fülle des zur Zuckerfabrikation erforderlichen Geräthes darstellen. Die untere Randmitte des Blattes wird von den Portraits der Stifter (Splittgerber und Schickler) eingenommen; die obere Mitte dagegen von den Brustbildern der gegenwärtigen Fabrikbesitzer. Höchst sinnreich hat nun Burger um die unteren Portraits Ornamente aus der zur Zeit der Stiftung gebräuchlichen Materialien — dem Zuckerrohr — und den zur Bearbeitung derselben sammt den damals üblichen, schwerfälligen Transportmitteln gebildet; die Ornamente um die oberen Portraits hingegen aus den jetzt üblichen Surrogaten — den Runkelrüben — den damit in Verbindung stehendem Geräth und den Transport vermittelst der Dampfkraft, zusammengesetzt. — Ernst und Humor spielt in dem Blatte Versteck. Zugleich zeigt dasselbe eine Anzahl von Portraitfiguren der ältesten Arbeiter der Fabrik.

Es würde zu weit führen, wollten wir uns in Aufzählung und Beschreibung noch mehrerer, nicht minder interessanten Schöpfungen Burger's einlassen. Der großen Menge von Privat- und Gefälligkeitsarbeiten, bestehend in Diplomen für Gesellschaften, Tischkarten, Festprogramme u. s. w., die er aber nur, so zu sagen, nebenbei arbeitet, sei somit hier nur beiläufig gedacht. So viel aber glaubten wir über seine Thätigkeit geben zu müssen. Es gewährt außerdem einen Genuß das wirklich Gediegene aus der Masse hervorzuheben.

H. Weiß.

Aus dem Pariser Ausstellungspalast.

VII.

Landschaft: K. F. Lessing. — Die Achenbachs. — Michelis. — E. Hildebrandt. — Zwengauer. — Die Zimmermanns. — Dahl. — Die Schweizer.

Nach dieser Abschweifung gehen wir nun zu der deutschen Landschaftsmalerei über, und theilen die Ansichten mit, die der Kritiker des Constitutionnel über diesen Gegenstand äußert: „Die Landschaft hat, wie es scheint, in Deutschland keine wichtigere Stelle in der Kunst eingenommen, als die Genremalerei. Die verschiedenen Ursachen, welche die Entwicklung dieser letzteren hemmten, haben auch jene zurückgehalten. Doch giebt es in Deutschland eine Schule, ja sogar mehrere Schulen der Landschaftsmalerei, welche, wie bei uns, verschiedene Richtungen verfolgen. Eines der berufensten Talente, einer der Meister, der die größte Zahl von Nachahmern hat, ist K. F. Lessing, im Auslande mehr als Historienmaler bekannt, wie wir denn vor Jahren auf einer hiesigen Ausstellung eines der bewundertsten deutschen Gemälde, seine „Hussitenpredigt" gesehen haben. Nach ihm wird Schirmer angeführt, der seine Kunstweise befolgt und den die meisten der hier ausstellenden preußischen Landschafter zum Lehrer gehabt haben. Es wäre gewagt, die ganze Schule nach der kleinen Anzahl von Bildern zu beurtheilen, welche auf unserer Ausstellung erschienen sind. Doch ist natürlich anzunehmen, daß diese Werke nicht eben aus den wenigst guten werden ausgewählt worden sein; und wir dürfen wohl sagen, daß sich nichts entschieden Bedeutendes darunter findet, weder als Auffassung noch als Ausführung; namentlich nichts, was unsere Hauptkünstler in dieser Gattung eine gefährliche Nebenbuhlerschaft könnte befürchten lassen."

„Wir beschränken uns daher darauf, einige der achtungswerthesten anzuführen, darunter: fünf Landschaften und Seestücke von A. Achenbach, ganz besonders seine „holländische Kirchweihe bei Mondschein"" (außerdem 5—6 Mittelpunkte der Beleuchtung durch Feuer, Fackeln u. dergl. von großer Wirkung. Dann eine „Ansicht von Corleone" in Sicilien, und ein „Sturm auf der sicilianischen Küste", letzteres ein Hauptbild. Doch möchten wir fragen: warum Sicilien wählen für einen Austritt in der Natur, der dieses reizende Inselland von der norwegischen Küste nicht mehr unterscheiden läßt. Die gewaltigen Bergformen sind zu drei Vierteln in kalte, schwarzgraue Wolken gehüllt und ihre Umrisse undeutlich. Uebrigens hat auch die Ausführung etwas Schweres und Gequältes.) „Zwei große komponirte Ansichten von Italien von Oswald Achenbach, dem Schüler des Vorigen, ziemlich schön behandelt" (ich gestehe, daß ich auch bei diesen etwas Schweres im Ton und etwas Nordisches im Anblick finde). „Die große „westphälische Landschaft" von Hrn. Michelis, wo die hundertjährigen Bäume des Vordergrundes in großem Styl gezeichnet sind. Zwei „norwegische Ansichten", sehr eigenthümlich durch den Charakter der Gegenden und sehr gewandt in der Ausführung, von Hrn. Aug. Leu, der gegenwärtig in Düsseldorf des größten Rufes sich erfreut, und zwar verdienterweise." (Diese Bilder lassen interessante Blicke thun in die Bildung der nordischen Natur und den Lauf dieser eigenthümlichen Gebirgsgrate rc. Ein Wassersturz belebt die eine dieser Landschaften, der wolkige Himmel reißt sich auf, ein Sonnenblick dringt durch und wirft ein grelles Licht auf die noch vom Regen triefenden Bäume und den Grasboden. Ein solcher Lichteffekt ist sehr schwer harmonisch durchzuführen.) „Eine Ansicht des Vierwaldstättersees von Hrn. Lindlar, einem Nachahmer, wo nicht Schüler des Vorigen, ist mit gleichem Lobe anzuführen. Dann eine „Alpengegend" von Hrn. Aug. Becker." (Diese große und schöne Landschaft stellt das prachtvolle Phänomen des Alpenglühens sehr wahr und ohne Uebertreibung dar und zeichnet sich außerdem durch sehr bestimmte Formengabe und scharfe Zeichnung aus.) „Dazu kommt endlich eine Winterlandschaft von Hrn. Ed. Hildebrandt, dessen zwar etwas eintönige Schnee- und Eiseffekte wir schon öfter in Paris zu bewundern Gelegenheit hatten; und unter dem Titel „Fischerboote von Hastings", die Ansicht einer hohlgehenden See, deren schwere Wellen, von fahlgelbem, düsterem Ton zwei entmastete Boote zu verschlingen drohen. Dieses Seestück erinnert sehr lebhaft an einen der Backhuysen im Louvre."

„Bei alledem, wenn wir zu wählen hätten, würden wir unter den Landschaften des preußischen Saales das Werk eines jungen Künstlers, Valentin Ruths aus Hamburg, vorziehen, dessen „Buchenwald aus Norddeutschland" mit seinem sanften, hellen und glänzenden Himmel so recht eigentlich die Frische des Lenzes athmet."

„In den übrigen deutschen und nordischen Sälen sind die Landschaften noch dünner gesät. Man bemerkt: (aus München) Sonnenuntergang von Hrn. Zwengauer, sehr gut ausgedrückte Abendstille nach einem schwülen Tage; eine Winterlandschaft von Hrn. Rich. Zimmermann, welche mit Glück an einige von Ruysdael's schwermüthigen Bildern erinnert" (wir können nicht umhin, zu bemerken, daß sich in den frühesten Schöpfungen, wie in den flüchtigsten Skizzen des großen holländischen Landschafters immer noch unendlich mehr reines und tiefes Naturgefühl ausspricht, als in diesem allerdings außerordentlich gewandt ausgeführten, aber in den Figuren besonders unleidlich maneirirten Bilde des Münchener Künstlers. Weit mehr Wahrheit und Naturtreue finden wir — und erkennen es mit Vergnügen an — in Alb. Zimmermann's „Königssee", oder eigentlicher dem von diesem getrennten, feierlich einsamen, von kahlen Felswänden eingeschlossenen, hellgrünen Obersee, eine vortreffliche Studie.) „Zuletzt noch eine andere Winteransicht, eine traurig öde, einsame Gegend, in deren Mitte ein großer Baum seine schneebelasteten, galgenartigen Arme ausstreckt. Der Künstler, Hr. Dahl, ein Norweger, in Dresden ansäßig, hat diese düstere, phantastische Weise von einem in der sächsischen Schule lange Zeit berühmten Meister, Kasper Friedrich, angenommen und beibehalten."

„Zu bemerken ist, daß all die erwähnten Landschaften im Sinne des sogenannten Naturalismus aufgefaßt und behandelt sind, was überraschen muß von einem Lande, wo in den übrigen Gattungen die Kunst so durchgehends und systematisch die idealistische Richtung verfolgt. Mit einer einzigen Ausnahme finden wir keine Spur der großen italien. und franz. Ueberlieferung von Tizian, den Caracci, Dominichino, Salvator Rosa, von Poussin, Guaspre und Claude Lorrain. Die erwähnte Ausnahme ist eine Landschaft (Motiv) von der Insel Naxos von Hrn. Roß (einem gebornen Holsteiner), bemerkenswerth durch die schöne Anordnung der verschiedenen Gründe, voll Licht und Wärme." (Ich kann nicht umhin, die Malerei dieser allerdings sehr schön und edel componirten Landschaft als fleckig und ohne Feinheit des Tones zu bezeichnen; die Massen sind nicht auseinandergehalten. Auch hier fällt übrigens die franz. Kritik wieder in den unvermeidlichen Fehler, von dem Vorhandenen ausgehend zu verallgemeinern, und so den trügerischen Schluß zu machen, als habe die deutsche Schule die idealistische historische Landschaft nicht ausgebildet, während gerade Schirmer in Düsseldorf diese Richtung vertritt und die Münchner Schule, durch den genialen Rottmann angeregt, vielfach den strengern Styl in der Landschaft sucht. Nur zu lebhaft erinnern z. B. manche Zimmermann'sche Compositionen an Nicolas und Caspar Poussin! — Es ist sogar von Friedr. Müller in München eine „große Landschaft im heroischen Style" ausgestellt — aber freilich ....!)

Hr. Peisse schließt nun seinen Aufsatz, indem er einen kurzen Paragraphen über die Schweiz anhängt und wir benutzen die Gelegenheit, uns auch mit diesem Lande zu beschäftigen. „Die Nachbarschaft auf der Karte und in den Ausstellungssälen," sagt er, „veranlaßt uns, ehe wir Deutschland und den Norden verlassen,

einen kurzen Ausflug in die Schweiz zu machen. Es sind uns dort die gewöhnlichen und wohlbekannten Erzeugnisse ihrer Kunst entgegengekommen, welche auch die des Landes sind: Gletscher, Seen, Bergwasser, Abgründe, Tannenbäume und Sennhütten. Es würde für Niemand überraschend sein zu hören, daß die Hrn. Calame, Diday, Ulrich &c., wie seit undenklichen Zeiten auch jetzt wieder Proben von diesen Gegenständen eingesandt haben, und daß ihr, so vielfach anerkanntes Talent sich, ohne nachzulassen, und ohne merklichen Fortschritt auf derselben Höhe erhält. Was die Figurenbilder betrifft, so wird man mit uns der Meinung sein, daß es unnütz ist, mit den derben Späßen des Hrn. Grosclaude Vater" (von dem man wirklich sagen kann: Nomen et omen habet, so wie sich auf ihn des Dichters Wort anwenden läßt: „wenig Witz und viel Behagen"), „mit den ernsten Geschichten des Hrn. Lugardon," (die sehr achtungswerth, aber etwas veraltet sind, — vergl. No. 34 des D. Kunstblattes, Jahrg. 1852) „und mit den Darstellungen aus dem alltäglichen Leben des Hrn. Ed. Girardet" (besprochen im D. Kunstbl., Jahrg. 1851) „Bekanntschaft zu erneuern." —

„Als ein sehr angenehmes und feines Bildchen und als einen seltenen Schweizer Leckerbissen erwähnen wir nur eine ganz kleine Leinewand von Hrn. Alfred van Muyden, das Refektorium eines Capuzinerklosters in Italien vorstellend." (Dieses vortreffliche und geistreiche Bildchen von erstaunlicher Wahrheit, von überraschender Lichtwirkung und freiem Humor, dabei breit behandelt und doch getreu wie Miniatur, macht in seiner Art ebenso viel Aufsehen als die Knaus'schen Bilder. Noch sind, unter den Schweizern, der Erwähnung werth: Albert von Meuron aus Neuenburg, „Gemsenjäger"; Humbert aus Genf, „Ebene mit weidendem Vieh," in Savoyen; Baudit, aus Genf, landschaftliche Ansichten aus Frankreich; Bütler aus Küßnacht, Zögling von Schirmer und Jul. Bakof aus Hamburg, in Genf lebend — Frösche tanzen im Reigen, um die Ankunft des Frühlings zu feiern — ein drolliger Einfall.)

Es bleibt uns jetzt noch übrig, im nächsten Briefe eine kleine Nachlese von deutschen Bildern zu halten, die im Vorigen übergangen sind; und zunächst müssen wir die sächsische Schule nachholen, deren etwas abgesonderte Stellung im Ausstellungsgebäude der Betrachtung nicht günstig ist. Jul. Hübner's „Karl V. im Kloster von St. Just" ist schon vor einiger Zeit im D. Kunstblatte besprochen worden. Auch seine Kartons zu den Glasfenstern der Kapelle im Weinberg des Königs von Sachsen, 1842 ausgeführt, sind bekannt.

Ich erbreche diesen Brief wieder, um Ihnen zu sagen, daß ich so eben Knausen's Atelier verlasse, wo ich, außer einem ganz besonders gelungenen Genrebilde, der harmlosen Seite des Pariserlebens entnommen (ein Kindermädchen, ihren kleinen Pflegling an der Hand führend, von einem Negerknaben begleitet), das der Vollendung nahe Portrait Ihres unermüdet thätigen und hochgeehrten Mitarbeiters, Direkter Waagen, gesehen habe. Es ist ungefähr ½ der natürlichen Größe, sitzend, mit beiden Händen vorgestellt. Es ist nicht möglich, etwas sprechender Aehnliches zu sehen, so wie sich auch kaum eine geistreichere und lebensvollere Darstellung einer bedeutenden Persönlichkeit denken läßt.

Sendschreiben an Herrn Prof. Dr. Haßler in Ulm,

gewidmet der Allgemeinen Versammlung deutscher Geschichts- und Alterthumsforscher zu Ulm.

Lieber Freund! Du hast mich in dem so eben im Druck erschienenen IX. und X. Berichte der Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben mit einem offenen Brief beehrt, welcher neben allgemeinem Interesse für unsere mittelalterliche Kunst und Kunstgeschichte für mich noch das Besondere hat, daß hierin Gegenstände und Personen besprochen werden, denen ich schon Jahre lang meine Forschungen zuwandte.

Indem ich nun nicht ermangele, meinen Dank hiefür zu zollen, glaube ich gleichem Interesse zu dienen, wenn ich gleichfalls in öffentlichen Briefen auf diesem Wege das Ergebniß meiner Forschungen auf dem Felde der mittelalterlichen Kunst als Antwort mittheile, wozu die verehrliche Redaction sich auch bereit zu zeigen die Güte hatte.

Indem ich sogleich zum Gegenstand dieser Untersuchungen selbst übergehe, erlaube ich mir zuerst einen Rückblick auf ein früheres Heft der Vereinsverhandlungen zu thun, worin die mit dem Inhalt Deines Briefs verwandte Frage von den Baumeistern des Ulmer Münster und ihren Monogrammen berührt ist.

In dem veröffentlichten Bericht des 4. Baujahres (1847) der Restauration des Münsters dahier (VI. Bericht der Verhandlungen des Vereins. S. 18) ist zu lesen, daß in dem Innern des neu erbauten nordwestlichen Treppen-Baldachin die Monogramme der sechs bekannten Meister, welche das Münster bis zur gegenwärtigen Höhe aufführten, auf Schilden gehauen eingesetzt wurden in der löblichen Absicht, den Meistern hiermit von Seiten der Gegenwart ein dauerndes Denkmal zu setzen. Die sechs Meister nebst Angabe ihrer Bauthätigkeit am Münster sind nun in folgender Ordnung aufgezählt:

Ulrich Ensinger von 1390—1429,
Caspar Ensinger. . . . 1431,
Caspar Kuen 1446,
Matthäus Ensinger. . . 1463,
Moritz Ensinger . . . . 1480 und
Matthäus Böblinger . . 1494.

Da aber nach einer Münster Bau-Urkunde vom Jahr 1387 (S. VII. Bericht des Vereins S. 25), also nach Verfluß der ersten zehn Baujahre, bereits der dritte Meister in Thätigkeit war, nämlich „maistee haineich dee un bestellt ist worden zu dem week", nachdem vorher von „maistee hainrich vnsers weckmanns seligen" und von „maister michel" die Rede war, so ist dadurch die so lange Zeit bestandene Lücke in der Reihe der ersten Baumeister ausgefüllt, und Ulrich Ensinger ist für uns nunmehr nicht mehr der mit Namen erste bekannte Meister am Ulmer Münster. Ferner konnte er nicht von 1390—1429 am Ulmer Münster als Kirchenmeister bestellt sein, indem wiederum sich urkundlich nachweisen läßt, daß „maister Vlrichen von Ensingen" im Jahr 1392 „des werkes zu vnsee feowen Kiechen der nüwen pharee hie zu Vlme getreüwer maister vßrichter vnd verwesee sin soll fünff ganzer Jahe." Und ebenso ist nachzuweisen, daß Ulrich wiederum im J. 1399 zum Werkmeister „des frowenwerkes in Straßburg" bestellt wurde, jedoch erst im Jahr 1402 dort sein Amt antrat. Somit war Ulrich keinenfalls über 1402 Baumeister dahier und die ihm bisher zugeschriebene Bauthätigkeit am Ulmer Münster von beinahe 40 Jahren muß auf 10 Jahre beschränkt werden. Es ist anzunehmen, daß Ulrich bis an seinen Tod in Strasburg blieb und da sein urkundlicher Nachfolger Hans Hültz von Köln erstmals im Jahr 1421 genannt wird, so ist sehr wahrscheinlich, daß Ulrich um jene Zeit auch starb. Ferner ist urkundlich zu beweisen, daß das in dem erwähnten neuen Treppen-Baldachin dem Gedächtniß Ulrich Ensingers errichtete Monogramm (einem römischen X gleich) nicht sein Monogramm ist, auch nicht einmal die entfernteste Aehnlichkeit mit demselben hat.

Die Schwesterstadt Straßburg bietet uns auch in dieser Hinsicht sichere Anhaltspunkte. Es befindet sich nämlich dort ein Abdruck in Wachs von seinem Monogramm, und am Münsterthurm sind zwei Monogramme von ihm in Stein gehauen. Ich gebe deshalb

zu gefälliger Beachtung für die Ulmer Bauhütte eine getreue Abbildung desselben in $\frac{1}{10}$tel Größe des Originals:



(Es ist dies ein schiel gestelltes gothisches h, welches auf die ursprüngliche Benennung Hainz (Hainrich) zurückführt.)

Nicht unwesentlich wäre es, bei Verbesserung des Monogramm Ulrich Ensingers auch diejenige Form zu wählen, welche Ulrichs Zeit entspricht, nicht aber eine Form, welche erst in späterer Zeit gebräuchlich war. Am Ulmer Münster ist kein Monogramm Ulrichs zu finden; denn das an der Wendeltreppe des südlichen Seitenthurms, obgleich ganz gleich dem Straßburger, ist von seinem Sohne Matthäus.

Ob nun unmittelbar auf Ulrich sein Sohn Casper am Bau hier folgte, wie in gedachtem Bericht und bei den ihm im Treppen-Baldachin hier gewidmeten Denkmal aufgestellt wurde, ist noch eine nicht gelöste Frage, ebenso auch, ob das dem Caspar dahier unterstellte Monogramm sein Monogramm war? Darüber in folgenden Briefen.

Und nun erst, lieber Freund, kann ich auf den gleichfalls berühmten, aber spätern Baumeister Hans Böblinger kommen. Du willst nämlich nach Deinem Eingangs erwähnten Brief einen Hans Böblinger, welcher schon im Jahr 1408 das steinerne Sakramenthäuschen in der St. Blasius Kirche in Bopfingen erbaut habe, aufgefunden haben. Du willst diese Entdeckung mit Monogramm und Jahreszahl, welch' beide sich an dem gedachten Sakramenthäuschen befinden, begründet und mit einer gleichzeitigen Urkunde aus dortigem Archiv, dem Bestandbrief der Pfleger mit dem Meister, diese Behauptung weiter bekräftigt haben. Wer sollte nun zweifeln an der Richtigkeit Deiner Angaben? Jedoch ist dem leider nicht also! Wer da weiß, wie leicht man sich im Lesen der mittelalterlichen Jahreszahlen irren kann und wie vielseitig und aufmerksam alte Urkunden erforscht werden müssen, ehe man ihrer Zeit und ihres Sinnes sicher ist, der zweifelt gerne, namentlich wenn ihm wider sein besseres Wissen neue Data aufgedrungen werden wollen. So ging es mir in diesem Falle und ich beeile mich nun, ehe sich Dein Irrthum verbreitet, die Berichtigung zu geben, daß die Jahreszahl an dem Sakramenthäuschen nicht 1410 sondern 1510 heißt, wie diese treue Abbildung zeigt:

+ 1 : 4 : 10 +

und daß der Originalbestandbrief nicht von 1408 sondern von 1508 ist; wie auch gleichzeitige Aktenstücke evident beweisen, in denen die genannten Pfleger und der Pfarrer U. Cun alle zu Anfang des 16. Jahrh. in anderer Beziehung handelnd auftreten. Schon die Charaktere der Schrift, die Sprache und die ganze Haltung der von Dir abgedruckten Urkunde führen auf das Alter derselben, das hiernach unmöglich in den Anfang des 15. Jahrh. gelegt werden kann. Ueberdem ist die Architektur des Sakramenthäuschens so entschieden charakteristisch, daß schon hieraus keine frühere Erbauungszeit als der Anfang des 16. Jahrh. für dasselbe angenommen werden kann und darf. Ist nun festgestellt, daß der Bopfinger Hans Böblinger erst ums Jahr 1510 Meister war; so fällt auch die Annahme weg, daß er der Vater des schon im Jahr 1439 in Eßlingen berühmten und 1482 daselbst begrabenen Hans Böblinger, und die weitere, daß er der beim Bau der Nördlinger Kirche im Jahr 1434 genannte Hans von Ulm sein könne. Sehr wahrscheinlich ist er aber ein Sohn des Eßlinger Hans und somit Bruder des Matthäus, welcher 1505 starb; sein Monogramm am Sakramenthäuschen in Bopfingen, dessen Abbildung in Deinem Brief gleichfalls nicht getreu ist, ist auch dem von Matthäus ganz gleich wie solches am Münster mit der Jahreszahl 1478 deutlich zu sehen ist und giebt mir einen weiteren Beleg für meine, der Deinen entgegengesetzte Ansicht, daß also es bei Meistern gleicher Familie nicht „immer" der Fall war, bei aller Aehnlichkeit nichts desto weniger ein in Etwas abweichendes Meisterzeichen zu führen. Ausführlichere Genealogie der Baumeisterfamilien Ensinger und Böblinger gebe ich in meiner demnächst erscheinenden Abhandlung über die alten Meister des Ulmer Münsters und deren Monogramme, alles mit Urkunden und Abbildungen belegt. Dieß für jetzt; bald Anderes.

Ulm, im August 1855. **Eduard Mauch.**

Kunstliteratur.

Aesthetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland, verfaßt von Dr. G. M. Dursch. Tübingen, 1854. Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung — Laupp und Siebeck. — XII. u. 547 S. 8.

Der Verf. des vorliegenden Buches widmet dasselbe der kathol. Geistlichkeit und den Mitgliedern der christlichen, d. i. katholischen Kunstvereine in Deutschland, um auf diesem Wege das Seinige zur Belebung eines christlichen Kunstsinnes zu thun, da er nicht in der Lage sich befinde, auf thatsächliche Weise viel zur Beförderung jener katholischen Kunstvereine beitragen zu können. Das vorliegende Werk ist also vom katholischen Standpunkte aus geschrieben, ein Umstand, welcher geeignet sein möchte, von vorn herein viele Leser, vielleicht selbst ehrenwerthe katholische Laien und Geistliche, abzuschrecken, indem nach manchen neueren Erfahrungen die Befürchtung nahe liegt, daß uns auch hier wiederum eine von jenen modernen einseitigen und schroffen Parteischriften dargeboten werde, deren Lectüre einem unbefangenen Menschen und einfältigen Christen in der That kaum zuzumuthen ist; allein diese Befürchtung wäre hier glücklicher Weise unbegründet; denn wir haben diesmal mit einem Verfasser zu thun, welchem sein Gewissensrath zwar ohne Zweifel das Zeugniß eines guten katholischen Christen schwerlich verweigern würde, der aber keineswegs zu jenen übereifrigen modernen Parteimenschen gehört, welche, durch ihre gefärbten Gläser sehend, das Kindlein mit dem Bade ausschütten. Obgleich Hr. Dr. Dursch allerdings die mittelalterliche Kunst als Vorbild hinstellen will, so verwahrt er sich doch ausdrücklich und mehrfach gegen die Theilnahme an jenem Streben, welches die Gothik des 13. Jahrhunderts um jeden Preis unserem 19. Jahrhundert als Non plus ultra des Christlichen und Künstlerischen wieder aufdringen möchte, und eignet sich selbst das treffliche Wort Schnaases (Kunstgesch. IV. 1. 333) zu, daß das Mysterium der Gothik ebensowenig werde wieder gefunden werden, als jene Zeit mit allen ihren Bedingungen zurückkehren wird. Niemand wird läugnen, daß die Kunst des Mittelalters vom christlichen Geiste durchdrungen war; die Christen unserer Zeit werden es sich daher nicht verargen lassen dürfen, sich in jenen Geist neu zu vertiefen, und wollen unsere christlichen Künstler ermuntern, mit ihren Studien bei den großen Meisterwerken des Mittelalters wiederum anzuknüpfen, was ja auch thatsächlich geschieht, und zwar im großartigsten Maßstabe durch den so viele edle Kräfte in Anspruch nehmenden Vollendungsbau des Domes von Cöln, — nicht um sie nachzuahmen, sondern lediglich um zu einer christlichen Grundanschauung zurückzukehren und wieder wie im Mittelalter im christlichen Geiste zu bilden und zu schaffen. Hr. Dr. Dursch hält sich ferner frei von jener modernen Vermengung christlicher und

kirchlicher Kunst. „Erschrecket nicht vor unserer Forderung," ruft er den Künstlern zu, „daß die Kunst christlich sei, denn wir fordern nicht von euch, daß ihr nur Werke für christliche Kirchen schaffet, da sich die Kunst in neuerer Zeit über das ganze menschliche Leben ausgedehnt hat und dieselbe sich nicht mehr vorzugsweise nur auf den Schmuck der christlichen Kirche erstreckt, sondern auch öffentliche Plätze und Privatwohnungen ziert. — — Bauet, bildet, malet, singet und dichtet, was ihr wollt, verletzt nur das sittliche Gefühl nicht und vergesset nicht, daß das Kleinste und Unbedeutendste eine höhere Beziehung hat. Wir haben auch ein Wohlgefallen an euren Landschaften, Thierstücken, Genrebildern, an euern Liedern und Gedichten, wenn sie nur dem christlichen Geiste nicht widerstreben." Unser Verf. hält ferner seinen Blick ungetrübt von jener modernen Mystik, welche hinter jeder gothischen Nase ein tiefes Glaubenssymbol aufspürt, ja er geht in dieser lobenswerthen Nüchternheit — wenigstens nach unserer Ansicht — vielleicht zu weit, wenn er selbst der Kreuzform der romanischen Basilica die symbolische Absicht abspricht. Auch von allen hierarchischen Gelüsten dürfen wir ihn frei halten, wenn wir die Gutmüthigkeit sehen, mit welcher er (S. 170.) die erbitterten mittelalterlichen Kämpfe zwischen Kirche und Staat nur für das Streben und die Verwirklichung eines freundlichen und verständigen Zusammenhaltens und Wirkens der zwei höchsten selbstständigen und unabhängigen Mächte zur Gründung einer neuen Ordnung der Dinge auf Erden zu erklären bemüht ist.

Zuweilen begegnet es freilich dem Verf. — und wir wollen ihn gern deswegen für entschuldigt halten, — daß ihn anscheinend seine Confession verleitet, seine sonstige Unbefangenheit zu verläugnen. Nachdem er z. B. in trefflicher Weise die Kunst der Hellenen als ein Mittel zur Erlösung des Geistes dargestellt und den griechischen Tempel (S. 78.) als ein schönes Kunstwerk, als ein wohlgeordnetes Ganzes nach dem Plane eines sinnigen Geistes definirt hat, nennt er denselben zwei Zeilen weiter eitel und bedeutungslos, wie der Gott, dessen Bild im Innern desselben aufgestellt war. — Er beschuldigt (S. 545) „den Abfall von der alten Kirche" (die Reformation?), die Blume der Kunst geknickt zu haben, die im deutschen Garten blühte, während es ihm doch gewiß nicht unbekannt ist, sollte er's auch nicht z. B. von Kreuser (Kirchenbau II. 245) gelernt haben, wie unser Herrgott es einmal so geordnet, daß der unchristliche Geisteszwiespalt von Italien ausging und ein erneuertes Heidenthum über die Welt ergießen sollte. — Er wirft dem ehrlichen Lucas Cranach (S. 466) vor, derselbe habe sich erst, nachdem er die katholische Auffassung verlassen, den Nuditäten zugewendet; wir bitten Hrn. Dr. Dursch aber zu beachten, daß dieses Meisters Schnitte „Venus und Amor" und das „Urtheil des Paris" (aus den Jahren 1506 und 1508) gerade zu den ältesten seiner bis jetzt bekannten Arbeiten gehören. Doch, wie gesagt, wir entschuldigen gern solche kleinen Folgewidrigkeiten eines Verfassers, der sich sonst so völlig unbefangen hält, und schreiben zum Zeugnisse dessen die Stelle seines Buches (S. 111) aus, wo er die hellenische Plastik folgendermaßen bespricht: „Während dem Griechen der Gegensatz zwischen Geist und Fleisch noch nicht zum klaren Bewußtsein gekommen war, nahm er auch keinen Anstoß an nackten Darstellungen. Dem Reinen ist Alles rein, d. h. er hat keine verdorbene Phantasie und keine gereizte Sinnlichkeit, und sieht daher in der antiken Kunst nicht mehr, als was dargestellt werden wollte. Ein künstlerisch gebildetes Auge findet auch nichts Anstößiges daran. Dem griechischen Künstler gestattete nicht nur die Ansicht von der menschlichen Natur, sondern auch die Sitte die Darstellung des nackten Leibes. Das Nackte war nicht ein Zeichen der Rohheit, denn die Darstellung desselben fand in der Blüthezeit der griechischen Cultur statt. — — Zu bemerken ist, daß die Nacktheit die Sittlichkeit nicht gefährdete, indem diejenigen Stämme, die Dorier und Spartaner, welche die Entblößung am weitesten trieben, später als die verweichlichten und und wohlgekleideten Jonier dem Sittenverderbniß verfielen. — — Eine unbekleidete Statue steht, weil sie ein belebtes Wesen darstellen soll, in einer nördlichen Gegend besonders zur Winterszeit in einem natürlichen Widerspruch mit dem Klima."

Das Buch ist verständig angelegt und enthält viel Gutes; dennoch wäre es vielleicht am besten ungedruckt geblieben: denn, um unserer Recensentenpflicht zu genügen, wir müssen es aufrichtig beklagen, daß Hr. Dr. Dursch mit seiner schönen Unbefangenheit nicht durchdringen kann bei den katholischen Vereinen, denen er das Werk widmet, indem ihm leider die wissenschaftliche Schärfe, Tiefe und Gründlichkeit der Gelehrsamkeit abgeht, welche selbst die Gegner bei Männern wie Reichensperger und Kreuser anzuerkennen gezwungen sind. Es kommen der auffallendsten Verstöße doch gar zu viele vor. Der Ausdruck, zuweilen zwar angemessen und fließend, zeigt anderweitig wieder ein merkwürdiges Ungeschick, das wiederzugeben, was der Verf. eigentlich meint. Es heißt z B. (S. 3), der Teufel (der Vater der Lüge!) sei **wahr**, nur nicht gut und schön; es wird (S. 6) gefragt, ob ein Vogel nicht schöner sei als eine Schnecke und ein Pferd nicht schöner als eine Schlange; es wird (S. 358) gelehrt, weil „die Lüge des Teufels die Ursache des Christenthumes sei" (sic!), darum habe die christl. Kunst nicht umhin gekonnt, auch ihn in ihren Darstellungskreis zu ziehen. Diesen Wunderlichkeiten gesellen sich auch einzelne kleine Uncorrectheiten in der Sprache — vielleicht indeß nur Druckfehler. Bei weitem das Schlimmste aber ist, daß der Verf. in der mittelalterlichen Kunstgeschichte nichts weniger als auf der Höhe der Forschung sich befindet; er versteht und unterscheidet zwar das Wesen des Romanismus und der Gothik, aber es ist doch in der That zu arg, wenn uns z. B. S. 196 „einige noch vorhandene schöne Bauwerke des romanischen Styls **in historischer Ordnung**" aufgezählt werden, wie folgt: der Dom von Worms, als eine der ältesten romanischen Kirchen in Deutschland, St. Aposteln in Cöln, der Dom von Constanz, die Abteikirche zu Laach, der Dom von Bamberg, der gegenwärtige Dom zu Speyer; und wenn, nachdem diese Gebäude näher beschrieben sind, nun ein wahrhaftes Quodlibet von Kirchenbenennungen sich ohne allen Commentar anreiht. Als gute Nachbaren erscheinen hier unter anderen: „die Kirche von Pötnitz, um 1198, die Schloßkirche von Wechselburg, geweiht 1184, **der Dom von Trier, der Dom von Mainz**, St. Castor in Coblenz 1157—1208, die Chöre des Münsters zu Bonn und von St. Gereon zu Cöln, St. Maria auf dem Capitol in Cöln" rc. rc. — gegen das Ende des Verzeichnisses dann: „die westl. Theile von St. Stephan zu Wien, der Dom von Basel aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts" rc. — Etwas Aehnliches ist denn doch seit des Bauinspektors Emmich „Versuch einer Uebersicht sämmtlicher bekannter Bauwerke der Vorzeit (Frankfurt a. O. 1843)" der lernbegierigen Lesewelt noch nicht wieder geboten worden! — Daß der Verf. keine Ahnung zu haben scheint von der Entstehung des gothischen Baustyles in Frankreich und dessen bereits fertiger Verpflanzung nach Deutschland, kann nach dergleichen Prämissen nicht befremden. — Von der Wandmalerei der romanischen Kunstperiode bedauert unser Buch (S. 247), daß sich nur Weniges zu **unserer Kenntniß** aus der Zeit erhalten habe, und in der That kennt Hr. Dr. Dursch nur die Ungarnschlacht, olim im Palaste Heinrich's des Finklers zu Merseburg, und die Malereien an der Querwand des Peterschores zu Bamberg; ist ihm denn nie etwas zu Ohren gekommen, von den ausgedehnten Cyclen zu Halberstadt und Braunschweig? — wenn wir ihm auch nicht zumuthen mögen, daß ihm die erst neuerlich bekannt gewordenen Denkmale in Westphalen und Steiermark rc. schon bekannt sein sollten. — Wenn S. 369 die bekanntesten Plastiker der gothischen Periode mit ihren berühmtesten Werken aufgezählt werden sollen, so

eröffnet Sabina von Steinbach den Reigen, ihr schließt sich der (Zinn-) Gießer Johannes, als Verfertiger der Taufe im Ostchore des Mainzer Domes, an, und nun folgen: Sebald Schonhofer, Adam Kraft 2c. 2c. —

Unter diesen Umständen glauben wir die Leser des D. K. und uns selbst von einem näheren Eingehen auf die übrigens ganz verständig angelegte Eintheilung 2c. des äußerlich gut, doch ohne Luxus ausgestatteten Buches dispensiren zu dürfen. **H. Otte.**

Die Verirrungen der christlichen Kunst. Von Wilhelm Ranke, Regierungsrath zu Breslau. — Breslau, Geiser'sche Buchhandlung. — Wir würden über diese Schrift mit Stillschweigen zur Tagesordnung übergegangen sein, wenn sie sich nicht bereits in zweiter Auflage dem Publikum aufdrängte, und wenn uns nicht von Breslau aus die Zumuthung gestellt worden wäre, ein anerkennendes Referat darüber drucken zu lassen, welches beweist, daß Hr. Ranke Genossen seiner Irrthümer hat. Diese Irrthümer, Behauptungen und Ansichten, sind der Art, daß sie sich jeder ernsten Beschäftigung mit ihnen entziehen und daß es wahrlich zu viel verlangt wäre, dem hier aufgehäuften Unsinne durch alle Kategorien berichtigend nachzugehen; und könnte man sich selbst dazu entschließen, so würde der in dem Büchlein angestimmte selbstgefällige, frivole, mehr als unedle Ton, womit unglaubliche Ungereimtheiten vorgebracht werden, es unmöglich machen. Wir sind gewohnt — und man ist es doch wohl im Kreise der Gebildeten — von der Kunst und ihren unvergänglichen Schöpfungen mit Achtung und Würde zu reden und reden zu hören. — Beispielsweise Einiges:

Hr. R. möchte wünschen, daß der mohamedanische Glaube, welcher gar keine Bilder duldet, zur Herrschaft gelangt wäre, und glaubt im Irrenhause zu sein, wenn er naive Darstellungen von Gott Vater sieht. Ebenso will er diejenigen Bilder der alten Meister, z. B. Murillo's, welche das Christkind in Familienscenen behandeln, in die Kinderstuben verbannt haben und zwar als kindische Tändeleien, nicht etwa als Haus- und Zimmerschmuck einer christlichen Familie. Nach einer Absurdität über die schwarze Madonna, verurtheilt er alle bisher geschaffenen weihen; Holbein, Raphael, Caracci werden verworfen; sogar Ed. Schäffer, weil er die Sedia gestochen hat. Es folgt aber das Rezept zu einem Madonnenbilde. — Hr. R. ist zu gebildet, „um die Stimme des Himmels aus dem Bilde des Gekreuzigten zu vernehmen." — Natürlichkeiten und Unbefangenheiten in den ersten Stadien christlicher Kunstentwickelung nennt er Aberwitz. Man sollte glauben, daß Einem, der so gegen die Zeugnisse frommer Einfalt in einer glaubensstarken Zeit eifert, gewisse Darstellungen des vorigen Jahrh. gefallen müßten; aber nein, diese Zeit und auch die Gegenwart kommen schlecht weg wegen ihrer Vermengung des Christlichen mit dem Heidnischen, und der Verf. zeigt keine entfernte Ahnung von dem ewig gültigen künstlerischen Inhalt der Antike, keine Kenntniß davon, keinen Sinn, kein Organ dafür! — Aus der Blüthezeit Leo's, an deren unsterblichen Schöpfungen sich Tausend und aber Tausende erbaut haben, weiß der Verf. rein gar nichts als einige Beispiele anzuführen mit (berechtigten und selbstverständlichen) Darstellungen des Nackten, welche aber mit Gegenständen, wie z. B. Lot und seine Töchter, in eine Klasse geworfen und verurtheilt werden. Bei dieser Gelegenheit ringen ihm die Bildsäulen auf der Schloßbrücke zu Berlin um den Preis der größten Frechheit. Trotzdem liebt Hr. R. ein bloßes Bein oder einen bloßen Nacken, und es ergötzt ihn und „gewährt ihm eine angenehme Unterhaltung", wenn die Bauermädchen Schuh und Strümpfe in die Hand nehmen und, wenn es regnet, den Rock über den Kopf ziehen. Aber wieder hat ihm „die ganze gebildete Welt nichts so Verwerfliches", als — die Statuen auf der Schloßbrücke. Diese Erfahrung hat er aus der persönlichen Unterhaltung mit einem Freudenmädchen, welches er aus Decenz „Mädchen" nennt, ein Ausdruck, mit dem wir sonst die ehrlichen Töchter achtbarer Eltern zu bezeichnen pflegen, und „bewaffnet mit dieser Erfahrung" fordert er Verwerfung des Nackten; denn es ist u. a. — unmalerisch (!!!); deshalb soll sogar der Wald in Form von Fichtenunterwuchs seine Hosen haben. Solches und Aehnliches sind die Verirrungen des Hrn. Ranke, der nun im letzten Capitel als Wegweiser auftritt zu den „Quellen der wahren deutschen Kunst". Die deutsche Kunst, so wie die Kunst überhaupt, hat lange gewußt, daß „Religion, Geschichte, Landschaft und Familie" eine Stoffwelt für sie darbietet; aber wie Hr. Ranke es will, versteht es sich theils von selbst, theils ist es mit Nachdruck zurückzuweisen, wie z. B. seine Intoleranz gegen die Darstellung gewisser historischer Thatsachen, theils aber überrascht es, wie folgendes Rezept zu einem Bilde aus dem Landleben: „Der Hirtenknabe, welcher früh Morgens vor seiner Liebsten Thür die Schalmei bläst, und die Liebste, welche hurtig den Laden öffnet: seinem Blicke zu begegnen, unbekleidet, wie sie aus dem Bette kommt." „Fühlt Ihr nichts?" fragt hier der Verf., der seinerseits von den Raphaelischen Madonnen in einer empörend gefühllosen Weise spricht.

Haben die Männer der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, haben Göthe, Winkelmann, Lessing, Ottfr. Müller u. A. und heutiges Tags Kugler, Schnaase, Vischer u. A. dazu gearbeitet, daß unsere Nation mit den Werken ihrer Forschungen und ihres Nachdenkens beschenkt, daß man es wagen darf, jedem Resultate ernster Kunstbetrachtung in's Angesicht zu schlagen? — Hat Jemand einmal kein Verständniß für die Kunst, so soll er es darum doch an dem anständigen Respekt vor ihr nicht mangeln lassen.

Kann der Hr. Verf. sich zu einem gründlichen Studium der Kunst und ihres Wesens unter Anleitung der erwähnten Meister entschließen, so wird er sich vielleicht dadurch befähigen, „die Verirrungen zu bekämpfen", in denen er so kläglich befangen ist.

Zeitung.

L. **Dresden,** Ende August. Durch die rastlosen Bemühungen unsers Direktors Schnorr v. Carolsfeld ist die Aufstellung der Gemäldegalerie im neuen Museum so weit vorgeschritten, daß sämmtliche Gemälde, mit Ausnahme der minder bedeutenden, bereits das Hauptgeschoß des Gebäudes anfüllen und unter Aufsicht von bestellten Führern dem schaulustigen Publikum zugänglich sind. Die Wirkung ist eine überaus herrliche. Anfangs Oktober denkt man so weit zu sein, um das Museum ohne Einschränkung dem Publikum öffnen zu können.

s. **Danzig.** Auch in Danzig hat sich ein Comité gebildet, welches zum Besten der Werder-Ueberschwemmten eine sehr schöne Ausstellung von Kunstwerken, die sich im Privatbesitze befinden, zu Stande gebracht hat. Der Katalog zählt bisjetzt schon 538 Nummern. Die erste Abtheilung besteht aus 70 Bildern älterer Meister. Dann folgt eine wahre Elite von Gemälden lebender Künstler, wozu sich die Sammlungen der Familien Behrend und von Frantzius, sowie diejenigen von Panzer, Stoddart und John Simpson und vielen Anderen bereitwillig aufgethan haben. Leider ist die Theilnahme schwächer, als erwartet werden durfte, woran der unheimliche Besuch der Cholera wohl zum größten Theil Schuld ist. —

London. Die Verwaltung der National-Galerie hat eine durchgreifende Veränderung erfahren, namentlich was die leitende Spitze derselben betrifft. Das „Athenäum" giebt von dem darauf bezüglichen Parlaments-Verhandlungen einen genauen Bericht, dem ein historischer Ueberblick über das Institut vorausgeht. Dasselbe ist im J. 1824 aus der Sammlung eines Hrn. Angerstein, die mit 60,000 £ bezahlt wurde, entstanden und wurde anfänglich durch einen Aufseher und einen Ausschuß von 6 Bevollmächtigten verwaltet, wozu später noch ein zweiter Aufseher und ein Schriftführer kam. Diese Verwaltungskörperschaft bestand bis jetzt. Da sie sich aber, was die Erhaltung und Vermehrung betrifft, als ungeeignet erwiesen hat, so ist man endlich zu einer Reform geschritten, in Folge deren nunmehr zunächst in der Person des Präsidenten der Akademie, des berühmten Sir Charles Lock Eastlake ein Director mit einem jährlichen Einkommen von 1000 £ auf 5 Jahre ernannt wurde. Derselbe hat die Wahl und den Ankauf von Bildern, ihre Aufstellung, ihre Beschreibung und die Erhaltung der Sammlung zu besorgen. Gleichwohl bleiben ihm, gewissermaßen als ein mitverantwortlicher Körper die Bevollmächtigten zur Seite, aber nur in der Anzahl von vieren. Die Funktion des Aufsehers ist mit der eines Sekretairs vereint. Mr. Woenum ist dazu berufen; er empfängt 750 £ jährlich. Außerdem aber ist die Stelle eines reisenden Agenten geschaffen, der überall, besonders auch auf dem Continent, herumzureisen hat, um Alles im Auge zu behalten und vorkommenden Falles zum Ankauf zu empfehlen. — Diese Stelle ist an unsern hochgeschätzten Correspondenten in Paris, Hrn. Otto Mündler, gegeben worden. Sein Gehalt steigt mit den Reisespesen auf 1455 £. Trotzdem daß diese Wahl im Parlament am meisten Debatte erregt hat, so sind wir doch fest überzeugt, daß man keine bessere treffen konnte und haben Ursache, der National-Galerie zu dieser Acquisition Glück zu wünschen. — Im Ganzen ist eine jährliche Summe von 17,695 £ für die Kosten der Galerie mit Einschluß der Ankäufe und der Gehälter an die Beamten ausgesetzt.

(Dieser Nummer ist Nr. 18 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 37. | Donnerstag, den 13. September. | 1855.

Das erzbischöfliche Museum in Köln.

Häufig müssen die Rheinlande ihre unpatriotische Hinneigung zu den westlichen Nachbaren als Vorwürfe annehmen. Wie grundlos dieser Vorwurf ist, wie frisch und kräftig auch hier der deutsche Sinn lebt nnd deutsches Wesen gedeiht, weiß Jedermann, der nicht aus Zeitungsblättern, sondern aus dem unmittelbaren Verkehr mit dem Volke das Land beurtheilt. Nur in einem einzigen Falle kann die größere Annäherung an französische Zustände nicht abgeläugnet werden, der Fall trifft aber, dem Himmel sei Dank, nicht die Politik und wird den Landesfrieden nimmermehr stören. Ich meine die Kunstanschauungen, welche am Rheine, namentlich unter den Gliedern des Clerus, herrschen. Im Ganzen hat das Interesse an den bildenden Künsten seit den letzten zehn Jahren eine erfreuliche Steigerung erfahren. Mit den Kenntnissen wuchs auch die Liebe, mit dem Verständniß die Achtung der vergangenen Kunst, und gegenwärtig waltet, von den geistlichen Obern getragen und gepflegt, am Rheine und in Westphalen eine Begeisterung für die artistischen Schöpfungen des Mittelalters, wie sie anderwärts schwerlich in gleichem Grade nachgewiesen werden kann. Die Wurzeln dieser Kunstliebe liegen aber in einem anderen Boden als jene der norddeutschen oder Münchner gleichnamigen Bestrebungen.

Zunächst ist die geringe Beachtung der formellen Seiten der Kunst, die starke Betonung des Symbolischen, die Vorliebe für ikonographische Studien am Rhein auffällig. Das Interesse umspannt hier nicht ein so weites Kunstgebiet, wie in den Kreisen, welchen das Deutsche Kunstblatt und fast alle neueren deutschen kunsthistorischen Werke entsprossen sind. Als ausschließliches Ideal gilt das Trecento, als höchstes Ziel schwebt die Wiedervermählung der Kunst mit der katholischen Kirche vor. Die Einsicht in die mächtige Wirkung der Kunst als Theil und Stütze des Kultus, die Ueberzeugung von dem großen Gewinn, welchen dies kirchliche Leben aus der Fesselung der Phantasie zieht, haben den reichsten Antheil an der gehobenen Kunstliebe am Rhein. In allen diesen Bestrebungen lag das Vorbild der französischen Kirche vor. Der streng kirchliche Charakter der französischen Kunstliteratur, soweit dieselbe das Mittelalter betrifft, das theologische Moment in den meisten Forschungen, die Aufmerksamkeit, die nothwendig jenen Kunstzweigen zugewendet wird, welche den kirchlichen Bedürfnissen unmittelbar entsprechen, wie der Anfertigung von Paramenten, Gefäßen u. s. w. sind eben so bekannt, wie Didron's, Martin's, Gaume's und anderer Forscher Einfluß und Anschauungsweisen. Diese letztere ist auch am Rheine zur Herrschaft gelangt, die einschlägige Literatur, die praktische Kunstthätigkeit daselbst im Einklang mit den französischen Bestrebungen entwickelt worden.

Als jüngste und wahrlich nicht schlechteste Frucht des klerikalen Kunsteifers erblicken wir die Stiftung des erzbischöflichen Museums zu Köln. Das Bedürfniß eines solchen hatte sich längst fühlbar gemacht. Aber wie alle derartige Anstalten erst in das Leben treten und gedeihen, wenn ihr Zweck in einem Individuum sich verkörpert, die Tendenz mit persönlichem Pathos verfolgt wird, so hat auch das erzbischöfliche Museum Alles, seine rasche Eröffnung, seine vielversprechende Wirksamkeit einem einzigen Manne zu verdanken, dem Kaplan Bock, auch in weiteren Kreisen als trefflicher Kenner mittelalterlicher Kunstgewebe bekannt. Hr. Bock ist nicht bloß der Konservator, er ist das Fleisch und Blut gewordene Museum selbst. Er hat dasselbe zusammengebracht und geordnet, er ist unablässig auf Reisen, um neue Erwerbungen einzuleiten und der Anstalt liberale Gönner zu gewinnen; auch der Katalog, der in diesen Tagen erschien und eine seitdem schon wieder überschrittene Zahl von 237 Kunstgegenständen ausgestellt aufweist, ist sein Werk. Wenn man erwägt, daß nur der geringste Theil und, nebenbei gesagt, nicht der werthvollste der vorhandenen Kunstwerke das Eigenthum des Museums bildet, das Meiste von Kirchen und Privaten zur Ausstellung geliehen wurde, so steigt nur die Bewunderung für Bock's rastlosen Eifer. Daß es ihm gelungen ist, die Privatschätze des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen und des Grafen von Fürstenberg auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, den prachtvollen Heribertskasten aus seinem hohen und, wie ich aus eigener Erfahrung weiß, nur allzu unbequemen Standorte in der Deutzer Pfarrkirche herunterzuholen, die Kölner Kirchen zur Mittheilung ihrer mannigfaltigen Schätze zu bewegen, dafür kann Niemand dem Vorstande dankbarer sein, als

wer dem mühevollen Forschergeschäfte selbst lebt. Außer diesem Zwecke, dem Archäologen ein bequemes und reiches Material zu liefern, verfolgt das erzbischöfliche Museum noch andere. Der Handwerker soll hier die Vorbilder für seinen Arbeitskreis, jedes von der Gefahr der Zerstörung oder Vernachlässigung bedrohte Produkt der mittelalterlichen Thätigkeit ein sicheres Asyl finden. Wäre die Anstalt schon fest begründet und dauernd gesichert, so müßte man jedem Schritte zur Ausdehnung ihrer Wirksamkeit nur freudig zustimmen. Für ein so junges, von keiner Tradition getragenes Institut erregt diese Mannigfaltigkeit der Zwecke aber nicht wenige Bedenken. Daß der Raum für die Summe der ausgestellten Gegenstände viel zu beschränkt erscheint, die Nebeneinanderstellung der verschiedenartigsten Kunstwerke, in der Regel, wie z. B. die Steinskulpturen, für einen bestimmten Raum geschaffen, hier noch störender wirkt, als die Vereinigung neuerer Bilder in den großen Galerien, erweckt nicht die größte Sorge; auch waren diese Uebelstände nicht zu umgehen. Wichtiger ist die Frage: Können wir gleichzeitig unseren Handwerkern passende Vorbilder gewähren und dem archäologischen Interesse Rechnung tragen, muß nicht der erstere nothwendig verwirrt werden, wenn er ohne alle Vorbereitung plötzlich den Werken der verschiedensten Kunstperioden sich gegenüber findet, und seinem eigenen Instinkte vertrauen muß, um das blos historisch Werthvolle von dem durch Form Empfehlenswerthen zu unterscheiden. Je besser der Wille des Handwerkers, sich in die Weise des Mittelalters weiter hineinzuleben, desto näher die Gefahr der Verirrung. Er sieht den Cyphus des h. Lambertus, die Urform des Kelches, eine einfache Trinkschale, welche unmittelbar auf einen gestutzten Kegel aufgesetzt ist, und die brillante Monstranz aus Sigmaringen, in den stylwidrigen aber verlockenden Formen des gothischen Zopfes ausgeführt; die starren Formen der byzantinischen Kunst gewahrt er dicht neben meisterhaften Schöpfungen des 12. und 13. Jahrhunderts und unmittelbar an diese sieht er die traurigen Erzeugnisse des sinkenden Handwerkes im 16. Jahrhundert gereiht. Woran soll er sich halten, wo liegt für ihn das wahre Ideal? Für alle dekorative Arbeiten bleibt eine elastische Ausdehnung der Stylgrenzen wünschenswerth, spätgothische Formen, so wenig wir sie an monumentalen Werken lieben, ergötzen uns dennoch mit Recht an kleineren Geräthschaften. Kann man aber dieselben unseren undisciplinirten Handwerkern empfehlen, ist dies der Weg, das modische Rokoko aus unseren Möbeln und Metallarbeiten zu verbannen? Aber auch das Verhalten älterer Stylproben, einer halbentwickelten Kunst angehörig, ist mit Gefahren verbunden. Wir Freunde des Mittelalters blicken oft mit Neid auf den zahlreichen Anhang, welchen die klassische Kunst sich unter unseren Zeitgenossen erobert. Hätte man bei der Auffindung der Aegineten diese als Musterbild hingestellt, ihre Vollendung mit unermüdlichem Eifer gepriesen und alles Uebrige von den Augen des Volkes fern gehalten, wie stände es jetzt mit der Macht und dem Verständniß der Antike?

Diese Bedenken führen mich zu der Folgerung, eine strenge Trennung des Museums in ein Schau- und Modellzimmer und in eine archäologische Kammer; letztere immerhin historisch geordnet, wenn die Mittel dazu ausreichen, würde den Zwecken der Anstalt besser entsprechen, als die gegenwärtige bunte, das Auge des Laien verwirrende Aufstellung. Wie der Handwerker, so muß auch das gebildete Publikum für das Verständniß der mittelalterlichen Kunst erst erzogen werden. Nicht aus Nachgiebigkeit gegen blinde Vorurtheile, sondern um das Auge zu gewöhnen und den Formensinn zu bilden, bleibt eine billige Vorsicht bei der Einführung in die mittelalterliche Kunst rathsam, und wäre eine Scheidung nach dem formellen Werthe, eine strengere Auswahl wünschenswerth gewesen. Ohnehin besitzt ja auch das Mittelalter Werke von verschiedener Güte, machen seine Meister auf abgestufte Grade der Anerkennung Anspruch. Wenn wir z. B. in der innigeren Verbindung des Handwerks mit der Kunst eine Lichtseite der mittelalterlichen Bildung preisen und die wesentliche Bedingung der äußeren Tüchtigkeit der alten Kunstwerke finden, so sind wir doch weit entfernt, allem handwerksmäßig Erzeugten den künstlerischen Stempel zuzusprechen. Daß im erzbischöflichen Museum einzelne Werke vorkommen, welchen der rohe Handwerksgeschmack nur allzudeutlich aufgeprägt ist, und daß diese die Schuld an den mannigfachen abfälligen Urtheilen tragen, welche von Laienbesuchern vernommen werden, kann kein Unbefangener in Abrede stellen. Ich meine namentlich die Skulpturen des 16. Jahrhunderts. Ihre Aufbewahrung läßt sich rechtfertigen; denn Kennern und Forschern werden sie immerhin vielfachen Stoff zu Studien bieten, aber ihre Aufstellung unter und neben den anderen Werken wirkt auf die pädagogischen Zwecke des Museums entschieden nachtheilig, besonders wenn sie so ungünstig aufgestellt und so grausam vernachlässigt sind, wie die Steingruppe der Grablegung Christi (Nr. 173), von welcher der Katalog eine offenbar viel zu günstige Meinung hegt, wenn er sie als ein großartiges Werk preist, vorausgesetzt, dies Beiwort bezieht sich auf den inneren Gehalt und nicht auf die allerdings großen äußeren Dimensionen (8′ 6″ Länge, 5′ 9″ Höhe). Noch ein anderer Punkt des Bedenkens muß hervorgehoben werden.

Das Museum begünstigt die Polychromie der Skulptur und geht von dem Grundsatze aus, daß die vielfarbige Bemalung zum Wesen eines mittelalterlichen Bildwerks gehört. So richtig nun auch dieser Grundsatz ist, so wenig auch die moderne Farbenscheu den Resultaten der kunstgeschichtlichen Forschung entspricht, für die Ausbildung des Formensinns bei unseren Handwerkern, und dafür ist doch das Museum wesentlich mitgestiftet worden, bleibt ein sparsames Maß in der Anwendung der Polychromie wünschenswerth. Nicht die Ausscheidung der polychromen Werke wird verlangt. Im Gegentheil muß die Vorführung zahlreicher Musterbilder mit Dank aufgenommen werden. Wir lernen aus Nr. 177 (Madonna als Himmelskönigin, 17″ hoch in Alabaster), daß die Polychromie sich nicht auf das ordinaire Material beschränkte, auch bei edleren Stoffen Platz griff, wir erspähen aus Nr. 221 (sitzende Figur des h. Nikolaus, 2′ 4″ hoch) den Prozeß der Bemalung. Dagegen wird im Kataloge eine Belehrung der Werkleute, wie sich die Polychromie von der rohen Behandlung unterscheidet, vermißt, ebenso wie die Darstellung des Zusammenhanges mit der Architektur fehlt, deren Einfluß namentlich auf polychrome Werke nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Nach der unumwundenen Angabe der einzelnen Bedenken, die nur im Interesse der Anstalt und der guten Sache vorgebracht wurden, darf die Anerkennung des vom Vorstande Geleisteten desto ungestörter laut werden.

Den größten Reichthum besitzt das erzbischöfliche Museum in kirchlichen Metallgefäßen und Geräthen. Den Glanzpunkt bildet der schon früher erwähnte Heribertkasten, dessen nähere Beschreibung, wie die eingehende Schilderung der hervorragendsten Gegenstände überhaupt, ich mir für eine spätere Gelegenheit vorbehalte. Nächst demselben fesseln unsere Aufmerksamkeit die Reliquarien und Tragaltäre aus der ehemaligen Siegburger Abtei, sämmtlich reich emaillirt und im verhältnißmäßig guten Zustande erhalten. Die Feststellung der Eigenheiten, welche die kölnischen Emailarbeiten von den limousiner und byzantinischen Werken unterscheiden, wird an der reichen Ausstellung des Museums eine mächtige Stütze finden. Die Entwicklung der Kelchformen vom 11. bis 15. Jahrh. läßt sich gleichfalls an den vorhandenen 7 Exemplaren deutlich verfolgen und wie die in der romanischen Periode vorherrschende Kreisform im Fuße, Knauf und Kuppe allmälig dem Vieleckigen weicht, die kreisrunde Schale in eine eiförmige Kuppe übergeht, genau beobachten.

Ich übergehe vorläufig die Wasserbehälter in Thierform, die mannigfachen und reichen Ciborien, Rauchfässer, Ostensorien, Pektoralschilde, Paces, Monstranzen (Hr. Bock fixirt ihr Aufkommen im 14. Jahrh. und führt als die älteste, mit einer bestimmten Jahreszahl bezeichnete die zu Ratingen bei Düsseldorf befindliche an), um zwei Gegenstände der Aufmerksamkeit der Besucher zu empfehlen: eine Christusfigur am Kreuze in getriebener Arbeit (Nr. 21) und die niellirte Rückenseite eines im reichen Filigran ausgeführten Kreuzes, im Kataloge noch nicht angeführt, wenn ich aber nicht irre, aus der ehemaligen Burtscheider Abtei stammend. Das getriebene Christusbild (aus Maria-Lyskirchen) ist mit einer Tunika bekleidet, ein Umstand, welcher Viele veranlaßt, den Ursprung des Werkes in das vorige Jahrtausend zu versetzen. Bekleidete Cruzifixe sind aber in der romanischen Periode nicht so selten, als man gewöhnlich annimmt. Ich erinnere z. B. an die Portalskulptur in der Kirche zu Podvines in Böhmen, welche sicher erst aus dem Ende des 12. Jahrh. herrührt, und dennoch die Tunika gleich den byzantinischen Werken zeigt. In dieselbe Zeit möchte ich auch das ausgestellte, übrigens formell überaus tüchtige Werk versetzen; der gleichen Zeit gehört die früher angeführte Nielloarbeit an. Christus am Kreuze erscheint hier von kelchtragenden Engeln umgeben; über dem Cruzifix ist Gott Vater, im Typus mit dem Sohne identisch, dargestellt; die Ecken der Kreuzarme zeigen die Evangelistenzeichen. Das reiche Blattornament ist dem in der Schwarzrheindorfer Unterkirche gemalten vollkommen gleich gebildet, wodurch der Schluß auf das 12. Jahrh. und zwar auf die zweite Hälfte desselben eine neue Bekräftigung erhält. Unter den Paramenten hebe ich Nr. 75: Meßgewand von violetter Seide mit grünen Dessins aus dem Anfange des 15. Jahrh., und Nr. 76: Meßgewand aus schwerem Drap d'or, gleichfalls dem 14. Jahrh. angehörig, hervor. Beide Gewänder enthalten Thierornamente und sind arabischen Zeugen, wahrscheinlich in Italien, nachgewebt. Ob wir diese Thierornamente bis auf Assyrien zurückzuführen haben, wie Lenormant in den Mélanges archéol. behauptet, mag dahin gestellt bleiben; zur Erkenntniß des ausgedehnten mittelalterlichen Kunsttreibens bieten diese Paramente einen schätzenswerthen Beitrag. Meßcaseln mit eingewebten Koransprüchen, die mir vor Kurzem zu Gesicht kamen, sind eine interessante Ergänzung zu den Reliquarien, mit antiken Gemmen ausgeschmückt, Beides anziehende Belege zur Würdigung des unbefangenen Geistes im Mittelalter.

Die dritte Abtheilung des Museums wird durch die ausgestellten Tafelbilder ausgefüllt. Die anmuthige Seminar-Madonna mit dem Veilchen, mehrere vom Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen geliehene oberdeutsche Bilder und namentlich der große Flügelaltar aus der Privatsammlung des Herrn Becker in Deutz: die Passion von einem dem Meister der Lyversbergischen Passion ganz nahe stehenden Künstler, ein für die Entwicklung der kölnischen Malerei überaus wichtiges Werk, machen die vielen unbedeutenden Tafeln, die sich noch vorfinden, vergessen. Bei dem beschränkten Raume des Museums ist allerdings die Frage erlaubt, wozu diese Bilder aufgestellt wurden, die, an und für sich von geringem Werth, auch den Stand der mittelalterlichen Malerei durchaus nicht versinnlichen. Dafür bürgt die vorjährige Ausstellung im Gürzenich. Sie mögen aber vielleicht nur den Platz bezeichnen, den später würdigere Bilder einnehmen sollen. Unbedingten Tadel verdient dagegen der Unfug, den der Katalog (in dieser Abtheilung nicht von Hrn. Bock bearbeitet) mit chronologischen Bestimmungen und fabelhaften Namen treibt. Es werden uns Tafelbilder vom J. 1250, 1300, 1325, 1350, 1360, 1375 mit einer Sicherheit vorgeführt, als ob darüber nicht der geringste Zweifel mehr herrschte, und die Entwicklung der Kölner Malerschule so deutlich vorläge, wie die Nachfolge moderner Meister. Entscheidet der armselige Schein allein über das Alter der Bilder, dann ist der Geselle, der die Ursulalegende in der Ursulakirche malte, gewiß ein Urahn des Meisters des Dombildes gewesen. Auch der glücklich entschlafene Israel von Meckenem ist wieder zum Leben erweckt worden. Warum überläßt man nicht dem Kataloge der Münchener Pinakothek das Privilegium, an den Maler Israel zu glauben?

Reicher und interessanter scheint der Miniaturenschatz zu sein, welchen das Museum erworben hat, doch verwehrte der Verschluß unter Glas bis jetzt die nähere Betrachtung, daher die Titelangabe eines Evangelariums aus dem 11. Jahrh. mit einem Elfenbeinrelief auf dem Deckel und einer allegorischen Darstellung Otto I. als Herrscher über die Germania, Francia, Alemannia und Italia aus der gleichen Periode genügen muß.

Unter den Skulpturwerken möchte ich noch schließlich das Fragment eines Sakramentshäuschens mit der h. Agnes und Dorothea hervorheben, nicht allein wegen der tüchtigen Arbeit und anmuthigen Zeichnung (ungef. 1400), sondern auch weil es die Sage als den letzten Rest des im vorigen Jahrh. zerstörten Domtabernakels verehrt.

Die hier summarisch gegebene Aufzählung macht jede Versicherung von dem großen Werthe und dem Reichthum des Museums überflüssig. Im Hinblick auf den kurzen Bestand desselben und auf die großen Schwierigkeiten bei der Anlage muß man erkennen, daß das Möglichste geleistet worden. Doppelt erfreulich ist daher die Kunde, daß alle Anstalten getroffen sind, um einen regelmäßigen periodischen Wechsel durchzuführen, und daß von allen Seiten eine rege Theilnahme für die Musealzwecke sich regt, und Privatsammlungen im liberalsten Geiste dem Vorstande zur Benutzung ihrer Schätze geöffnet werden. A. S.

Aus dem Pariser Ausstellungspalast.

VIII. (Schluß.)

Die Sachsen. — Noch einiges aus dem preuß. Saale. — Oesterreich, Lombardei und Venedig.

Denselben Gegenstand (nämlich Karl V.) hat auch Prof. Ad. Ehrhardt behandelt. Das Lossagen von allem Irdischen, das Lebenssatte, ist in dem Kopf des alten Kaisers vortrefflich ausgedrückt. — Von Fr. Gonne in Dresden sehen wir einen „Possenreißer" während des Zwischenaktes; vor wenig Augenblicken hat er vielleicht schallendes Gelächter erregt; jetzt mit sich selbst allein stiert er wie verzweifelt vor sich hin. — Von Bernh. Plockhorst in Leipzig, Schüler von Couture in Paris, „eine Mutter mit ihrem Kinde", Blumen auf ein Fischergrab streuend. Die Gruppe ist gut gefühlt und gezeichnet, die Farbe aber sehr trüb.

Wegener aus Dresden hat zwei eigenthümliche Darstellungen, ich möchte sagen in Ruthart's und Rugendas' Geschmack, ausgestellt: „Waldbrand in Nordamerika" und „Ueberschwemmung in Ostindien". In dem ersten ist ein Gewimmel von Hirschen und anderem Wild, das aus dem Dickicht hervorstürzt, im zweiten ein Tiger, der mit ungeheurem Sprung über eine tiefe Schlucht setzt, sehr fleißig ausgeführt; aber mager und von trockener Farbe, ohne Wirkung.

Ludw. Richter hat seine „Landschaft mit Hochzeitszug" eingesandt. Dieses achtungswerthen Künstlers Ruf als Zeichner soll ihm ungeschmälert bleiben, aber es gehört doch — aufrichtig gestanden — eine seltsame Verblendung dazu, um ein solches Gemälde auf die Weltausstellung nach Paris zu schicken, wenn man überhaupt Gemälde nennen kann, was eigentlich nur eine in Farben übersetzte Zeichnung und ganz und gar nicht als Bild gedacht noch angeschaut ist, ganz und gar nicht gemalt ist. — Zu guter Letzt sehen wir von Fräul. Therese Wolfhagen einen „Fischmarkt" ausgestellt, eine buchstäb-

liche und trockene, in Oel, auf Leinwand ausgeführte Copie nach einem Bilde aus dem 17. Jahrhundert von van Kessel (?!)

Im preußischen Saale ließe sich noch manches Gute anführen, so z. B. von Jul. Grim „Agar und Ismael in der Wüste," ein gut gedachtes tüchtiges Bild; Mücke's „Engel, dem heil. Johannes Babylon zeigend," nach Apoc. Cap. 17: Landschaftliches von Aug. von Wille, „Ruhe nach der Jagd," sehr fleißig ausgeführtes Bild mit vortrefflichen Baumstudien; Albert Brendel aus Berlin, Zögling der Pariser Schule, die von uns schon in der Uebersicht gerühmte Landschaft mit Schweinepferch. „Ansicht aus dem Süden," von Kalkreuth und von Hengsbach. Zwei Schweizerlandschaften von Ed. Pape, deren Farbe mehr Palette als Natur hat; (?!) A. Schulten, Wasserfall in der Gegend des Tödi, Graubündten, in Achenbach's Weise. Endlich Cartons von Ramboux, von A. Teschner, und die liebenswürdige Aquarelle von A. Schrödter, die vier Jahreszeiten, so heiter und frühlingshell in der Phantasie, wie in der Färbung. —

Von Oesterreich ist nachzuholen: Eybl's ganz vortreffliches Bildchen „altes, österreichisches Bauernweib;" Gauermann's Jagd- und Thierstücke, in etwas veralteter Weise ausgeführt; Kuwasseg, steyrische Ansicht, von großer Frische und Farbe, aber etwas grell. In der Landschaft sind Wien, Prag und Salzburg vertreten; doch haben die Bilder von Hansch, van Haanen und Heile, von Haushofer und von Fischbach nichts Hervorragendes. Fr. Gruber, „blühende Disteln," sehr gut. — In einem Winkel, wo sie ganz verloren sind, hängen vier Zeichnungen von Jos. Führich in seiner bekannten Weise. Höchst durchdachte Compositionen (aus der Apostelgeschichte), von strenger Zeichnung in raphaelischem Styl, sehr sorgfältig aber etwas ängstlich ausgeführt, ohne Leben und Freiheit. Daneben hängen zwei Aquarelle von R. Alt in Wien, Ansichten von Prag, sehr geistreich und scharf gezeichnet, pikant, von entschiedener Beleuchtung, den gewandten englischen Aquarellmalern kaum nachstehend. — Michel Stohl aus Wien hat einige schöne Aquarelle, theils Portraite, theils Copien von Bildern im Louvre, ausgestellt. —

Hier wäre nun der Ort, die der österreichischen Schule beigeordneten Künstler aus der Lombardei und Venedig einzuschalten. Von den Letzteren tritt uns zunächst Franz Hayez aus der Lagunenstadt, seit 1812 thätig, entgegen. Unter den sieben von ihm ausgestellten Bildern finden sich drei Portraits, darunter sich sein eignes höchst vortheilhaft auszeichnet, — ohne Frage eins der vortrefflichsten Bildnisse, das die Ausstellung überhaupt zählt. Dann sieht man zwei historische Genrebilder, der Geschichte des italien. Mittelalters entnommen, und „Venezianerinnen, die sich (durch Verdächtigung) an einer Nebenbuhlerin rächen." Das Maaß dieser Bilder — lebensgroß — ist weder durch die Bedeutung des Gegenstandes gerechtfertigt, noch entspricht demselben der Styl des Ganzen. Wollte man das Vorbild dieses Styls in einem alten Venezianer suchen, so wäre es Tintoretto, dem H. die überschlanken Gestalten entnommen, dessen Färbung er aber in keiner Weise erreicht hat. Wie in den Lokaltönen ungebrochen und grell, so sind seine Bilder auch in der Gesammtharmonie kalt und bunt. Die Behandlung, zwar geistreich, leidet an Manier, die Gruppirung ist theilweise sehr steif, und eine gewisse Eleganz im Einzelnen entschädigt nicht für diese Mängel.

Andr. Appiani aus Mailand, ein Schüler des vorigen, hat in seinem „Petrarka in Avignon, der dem Maler Simon Memmi die Laura von Sade aus der Kirche gehend zeigt" — eine sehr gelungene von Hayez' Styl gegeben. So hoch und schlank, wie schon das Format seines Bildes, sind auch seine Gestalten. Seine Laura hat wenigstens 10 Kopflängen, ist aber dabei eine wahrhaft reizende Erscheinung. — Das Beste aller Mailänder Bilder, was wenigstens das Technische betrifft, ist sicher „Parisina" nach Byron, von Jos. Bertini; — es sind zwei Figuren, ganz durch Reflexe beleuchtet, von großer Feinheit oder weichen Harmonie und von eigenthümlich bestechender Lichtwirkung. — Zwei andere Mailänder, Domenico und Jeron. Induno, haben sich ebenfalls bemerklich gemacht, durch reichbewegte, pikante, dem modernen Soldaten- und Volksleben entnommene Darstellungen. Des Ersteren Bilder sind — ich möchte sagen — verzweifelt geschickte, geistreiche Improvisationen, ohne Natur gemacht, von keiner Empfindung durchdrungen. Weit besser, wahr und empfunden, dabei nicht weniger gewandt, sind des Zweiten Bildchen: „Austritt aus dem Soldatenleben," die „Köchin," ganz besonders aber die „Musiker," ein Bildchen von ächt komischer Kraft, reinem Humor, vortrefflicher Charakterbeobachtung und leichter, geistreicher Behandlung. — Noch erwähnen wir die „Bettlerin" von Jos. Molteni, ein Bildchen von seltener Schärfe der Zeichnung und Gediegenheit, und Blumen von Angelo Rossi, sehr geschmackvoll angeordnet, glänzend und elegant ausgeführt. — Auffallend war mir von Natale Schiavone aus Chioggia, der der Kunstwelt durch seinen vortrefflichen, malerischen Stich der großen Titianischen Himmelfahrt der Madonna bekannt ist, ein Bild „Venus im Bade," ein schwaches Produkt, ohne Charakter, von unglücklichen Proportionen und abscheulich harter Färbung mit schwarzen Schatten zu sehen. —

Und hiemit wäre das Capitel von der deutschen Malerei auf der Allgemeinen Pariser Ausstellung von 1855 zum Abschluß gebracht.

Die Wiederherstellung des Domes zu Speyer
nach dem Plane des Großh. Badischen Baudirektors H. Hübsch.

Während am Nieder-Rheine der Kölner Dom, diese schönste Blüthe des sogenannten gothischen Styls, es ist, dessen Wiederherstellung und Vollendung mit Recht als eine Ehrensache des deutschen Volkes betrachtet wird, hat sich in aller Stille ein ähnliches Unternehmen in Betreff eines anderen kunstgeschichtlich und baulich nicht minder bedeutsamen Denkmals deutscher Kunst am Ober-Rheine vorbereitet — des ehrwürdigen Domes zu Speyer, welches die allgemeine Theilnahme ebenfalls in hohem Grade verdient. Wie bei uns der König Friedrich Wilhelm IV., so ist dort König Ludwig von Baiern der hohe Förderer des Baues. Nicht genug, daß dieser Fürst, dessen Namen mit den bedeutendsten neueren Kunstschöpfungen in unserem Vaterlande für alle Zeit untrennbar verbunden bleiben wird, ja, ohne den der heutige Standpunkt unserer Kunst sicher nicht erreicht worden wäre, das Innere des Speyerer Domes auf das Reichste mit Freskobildern hat ausschmücken lassen, wollte er auch, daß der äußere Bau wieder eine dem majestätischen Inneren entsprechende Gestalt annähme und namentlich, daß die Westseite desselben, nach Beseitigung der unser Auge beleidigenden Auswüchse einer sinn- und gedankenlosen Afterkunst, im Geiste des Ursprünglichen und Alten wieder hergestellt werde.

Der Dom zu Speyer bildet bekanntlich mit denen von Worms und Mainz eine für die Geschichte der deutsch-mittelalterlichen Baukunst höchst wichtige Gruppe. Er wurde von Kaiser Conrad II. im Jahre 1030 begonnen und in seinen gegenwärtigen Hauptdimensionen, worin er alle anderen romanischen Kirchen Deutschlands übertrifft, in kurzer Zeit vollendet. Aus jener ältesten Periode stammen noch die jetzt vorhandenen beiden östlichen Thürme, die Krypta und ein großer Theil des Langhauses zunächst der Kreuzung sammt der auf letzterer befindlichen Kuppel. Das Querschiff aber und der Chor wurde bei einem großen Brande im Jahre 1159 baufällig, jedoch bald darauf wieder erneuert.

Die westliche Hälfte des Langhauses wurde bei den Mordbren-

nereien im Orleansschen Kriege zerstört, so daß der Bau dachlos dem Wetter preisgegeben dastand, bis im Jahre 1776 Bischof Styrum denselben wieder herstellen ließ, und zwar das Langhaus genau in dem Style des alten, den westlichen Querbau aber mit höchst willkürlicher Abweichung von dem ursprünglichen Plane und in den häßlichen Formen, welche wir noch in jüngster Zeit haben wahrnehmen können. Denn es ist gewiß und wird auch durch die bis zu der Höhe der Vorhalle und der Seitenschiffe noch vorhandenen alten Mauern bewiesen, daß das Mittelschiff ursprünglich hier nicht halbkreisförmig abgeschlossen war. Es ist ferner gewiß, daß sich über der Vorhalle, welche drei große Portale hatte, die Vorderfaçade in der 115 Fuß betragenden Gesammtbreite der drei Schiffe und auf die bis zum Hauptgesimse 108 Fuß messende Höhe des Mittelschiffes erhob und an beiden kurzen Seiten Giebel hatte, auf der Mitte des Firstes aber eine Kuppel trug, in welcher die Glocken hingen.

Nachdem das Innere des Domes durch die Municifenz des Königs Ludwig so prächtig ausgestattet worden, wurde die Restauration der Façade im Style des Ganzen und in der ursprünglichen Form eine ästhetische Nothwendigkeit.

Von den Herstellungsplänen, welche von verschiedenen Architekten entworfen worden waren, wählte König Ludwig den des Baudirektors Hübsch und hatte mit dem schon so oft bewährten Scharfblick den rechten Mann für diese Aufgabe gefunden. Der Entwurf dieses Künstlers, von welchem uns eine perspektivische Gesammtansicht in lithogr. Farbendruck vorliegt, empfahl sich namentlich auch durch die verhältnißmäßig geringe Kostspieligkeit seiner Ausführung, da in demselben die noch bis zu einer Höhe von 45 Fuß erhaltenen ursprünglichen Mauern des ganzen Querbaues, welche nach den Plänen der Münchener Architekten gänzlich niedergelegt und dann neugebaut werden sollten, beibehalten sind. Freilich zeigen sich die Verkleidungsquader dieser Mauern an den Außenflächen durch den Brand ein wenig angegriffen; aber der aus Bruchstein-Mauerwerk bestehende Kern besitzt eine Festigkeit, welche gegenwärtig um ein Beträchtliches größer sein dürfte, als sie ursprünglich gewesen oder durch einen Neubau sofort zu erreichen sein würde. Hr. Hübsch glaubte diese alten Mauern, vorbehaltlich einer späteren Erneuerung der Verkleidungsquader, um so eher beibehalten zu dürfen, als er dem neuen Aufbau, welchen sie tragen sollten, keineswegs die ursprüngliche Mauerstärke, aber durch Anwendung einer besonderen, überdies Material ersparenden Verstärkungskonstruktion demungeachtet eine vollständig genügende Festigkeit gab. Diese außen mit Quadern verkleideten und innen aus Bruchsteinen bestehenden neuen Mauern sind nämlich bereits vollständig aufgeführt und tragen in diesem Augenblicke vielleicht schon die Dachrüstung, und gleichwohl ist an den unteren alten Mauern nicht die geringste Spur einer Ueberlastung wahrzunehmen.

Soviel über das Konstruktive. — Die künstlerische Seite des Projekts anlangend, so scheint dasselbe uns die schwierige Aufgabe in glücklichster Weise gelöst zu haben. Möchte man auf den ersten Blick auch den Wunsch hegen, die überwältigende Majestät, mit welcher uns das Innere dieses Domes ergreift, auch in der Façade — etwa durch riesige Höhenverhältnisse — entschiedener ausgesprochen zu finden, so gewährt doch eine eingehende Prüfung sofort die Ueberzeugung, daß die Façadenbildung vollkommen organisch und dem Geiste der Gesammtanlage entsprechend sei, und daß der Baumeister sowohl die in den erhaltenen Bautheilen gegebenen Motive, wie dasjenige, was anderweite Forschungen außer Zweifel gestellt, mit feiner Kritik und zugleich mit echt künstlerischem Sinne benutzt hat. Das Ergebniß ist dann ein Façadenbau, welcher sich quer vor die drei Schiffe in deren ganzer Gesammtbreite legt und an der nördlichen wie südlichen kurzen Seite mit einem Giebel abschließt. Er bildet in dem unteren Theile eine Vorhalle von der Höhe der Seitenschiffe — die Kaiserhalle —, welche nach Beseitigung der später eingebauten Pfeiler ihre ursprüngliche Länge von 100 Fuß bei einer Tiefe von 31 Fuß wieder erhalten wird. In dieser mit drei großen Portalen versehenen Vorhalle werden die Standbilder der im Königs-Chore des Domes begrabenen acht Kaiser aufgestellt werden.

Die Länge der Façade ist in ihrer ganzen Höhe durch vier mächtige, fast strebepfeilerartige Lissenen, nach Maaßgabe der drei Schiffe, in drei Hauptpartieen getheilt, deren mittlere, breitere, mit einem Giebel schließt und somit genau das Profil des Mittelschiffes zeichnet. Für diesen Giebel bot der Bau selbst, so weit uns seine ursprüngliche Gestaltung bekannt ist, wohl keinen Anhaltspunkt; indeß dürfte derselbe selbst in dem Falle, daß ursprünglich ein solcher nicht dagewesen sei, zur Vermittlung der Façade mit der Kuppel über derselben unerläßlich sein. Die zunächst unter dem Dachgesimse und in gleicher Höhe, wie am Mittelschiffe, ringsherum laufende Kleinbogenstellung, die beiden westlichen Thürme, die sich auf den äußersten Enden der Seitenschiffe, wo diese an den vorderen Querbau stoßen, erhoben, so wie die auf dem letzteren thronende achtseitige Kuppel finden in demjenigen, was der übrige Bau noch zeigt und was wir über das Verschwundene wissen, ihre volle Rechtfertigung. Die Thürme und die Kuppel sind nämlich den an der Ostseite noch vorhandenen ähnlichen Partieen nachgebildet, die Helme beider Kuppeln jedoch nach Maßgabe des Wormser Domes aus Stein konstruirt.

Ueber den Portalen und unter der erwähnten Kleinbogenstellung enthalten die Lissenenfelder je ein großes Fenster, und zwar das mittlere Feld über dem Hauptportale ein großes Radfenster, die anderen Felder zu beiden Seiten und an der nördlichen und südlichen Giebelseite aber große Bogenfelder nach dem Muster derjenigen, welche das südliche Querschiff enthält. Die viereckige Umrahmung derselben wurde auch als Motiv bei der Verbrämung des Radfensters benutzt und bot in den dadurch erhaltenen Zwickelflächen Gelegenheit zur Anbringung der apokalyptischen Zeichen der vier Evangelisten, während die Mitte des Radfensters ein kolossales Christushaupt mit der Dornenkrone zeigt.

Die Bekrönung des Hauptportales besteht in einer auf Wandpfeilern ruhenden, treppenartig über den Gurt emporsteigenden Vorlage, welche in fünf Säulennischen die Statuen der Kirchenpatrone enthält. Das Motiv hierzu ist offenbar von dem Seitenportale des Freiburger Münsters und demjenigen der Kirche zu Gelnhausen genommen.

Die hier — so gut es durch das Wort uns möglich war — dargelegte Anordnung mußte bei ihrer ungemein einfachen Gliederung nothwendig große Mauerflächen zur Folge haben, die bei der ihnen eigenen Massenwirkung dem Bau zwar einen großartigen, ernsten, aber zugleich auch einen schweren, festungsartigen Charakter ertheilen mußten. Dieses scheint der Architekt selbst sehr wohl gefühlt zu haben und hat deshalb die leeren Mauerflächen durch abwechselnde Quaderschichtung von rothem und gelbem Sandstein zu beleben gesucht. Es entspringt daraus eine, in Deutschland wenigstens ungewöhnliche Wirkung, gegen welche sich indeß schwerlich etwas Stichhaltiges einwenden läßt, da diese Wechselschichtung bereits an dem nördlichen Querschiffe und selbst an der Hauptfaçade, soweit deren alte Mauern noch stehen, wahrzunehmen ist und bei der Wiederherstellung der letzteren nicht unberücksichtigt bleiben durfte. Wenn indeß der Architekt hier sogar noch eine Steigerung dieses Motivs für angemessen hielt und zwischen zwei gelblichen Schichten übereck gestellte röthliche Quadratbinder in horizontalen und vertikalen Linien längs der Lissenen, Gurtungen und Fensterumrahmungen anordnete, so könnte man damit vielleicht weniger einverstanden sein.

Die ungeachtet der Nähe der Steinbrüche und des zu Speyer bestehenden niedrigen Tagelohns immerhin beträchtlichen Kosten, welche dieser bedeutende Bau verursacht, sind leider noch nicht vollständig

gedeckt. Zu dem Bau der beiden westlichen Thürme sind vom Könige Ludwig, und zu der Wiederherstellung der Kaiserhalle und der unteren Partie der ganzen Hauptfaçade vom Kaiser von Oesterreich zwar die Mittel gesichert; allein für die übrigen Theile reichen die bisherigen Sammlungen des Dombau-Vereins zu Speyer so wenig aus, daß die westliche Kuppel noch nicht so bald wird in Angriff genommen werden können, sofern nicht noch andere Hülfsquellen sich dem Unternehmen öffnen. Daß dieses aber geschehe, sollte kaum bezweifelt werden dürfen. Denn gilt es hier nicht einen Dom, der für die romanische Kunstperiode von nicht geringerer Bedeutung ist, wie derjenige von Köln für die gothische! Ist nicht der Speyerer Dom sogar noch eine reinere Schöpfung der deutschen Kunst, als es der Kölner ist, und sollte er um deßwillen für uns nicht mindestens ein eben so hohes Interesse haben als jener, obgleich er an Pracht und an Reichthum des Details demselben nachsteht! Und glücklicherweise ist es hier eine verhältnißmäßig nur kleine Summe, durch welche die völlige Wiederherstellung gesichert wäre. Es bedürfte nur geringer Opfer der Einzelnen wie der Vereine, welche offenen Sinn und — eine offene Hand für deutsche Geschichte und deutsche Kunst haben, und das erhabenste Denkmal aus der Blüthezeit des heiligen römischen Reichs, ein Werk Kaiser Conrads des Saliers, erstiege aus der Zertrümmerung wieder in seiner ursprünglichen Herrlichkeit und wäre — zugleich ein Denkmal unseres Jahrhunderts — der späten Nachwelt gerettet! Möchte das Vertrauen, welches der mit der Ausführung beauftragte hochverdiente Künstler zu dem Gelingen des Unternehmens einflößt, ein weiteres Motiv sein, sich in allen Gauen unseres Vaterlandes zu zahlreichen Beiträgen für die Wiederherstellung des ehrwürdigen Kaiser-Domes zu vereinigen.

Hoffentlich wird die verehrliche Redaction des Deutschen Kunstblattes sich bereit erklären, Unterzeichnungen und Beiträge entgegenzunehmen*) und letztere an den Dombau-Verein zu Speyer abzuführen.

Düsseldorf, im August 1855. **R. Wiegmann.**

*) Geschieht hierdurch mit dem größten Vergnügen. D. Red.

Zeitung.

† **Berlin.** Geh. Rath Schnaase ist leider durch ein hartnäckiges Halsübel verhindert, den im Erscheinen begriffenen V. Band seiner Geschichte der bildenden Kunst noch, wie es die Absicht war, in diesem Jahre zu vollenden. Es wird daher nur die erste Abtheilung davon als Lieferung herauskommen. Die äußerste Schonung, welche sich unser hochgeschätzter Mitarbeiter angedeihen zu lassen gezwungen ist, wird ihn leider auch nöthigen, seiner Thätigkeit bei den verschiedenen Kunst- und kunstwissenschaftlichen Vereinen auf eine Zeitlang ganz zu entsagen.

'E **Berlin.** Bei dem zur Stadt kommenden Landmanne und den in der Residenz stationirenden Soldaten behauptet unter den Merkwürdigkeiten derselben neben dem „Bilder-Museum" einen gleichen Rang das „Thier-Museum." Jenes ist die K. Gemälde-Galerie, dieses die zoologische Sammlung der Universität. Was uns betrifft, so hatten wir die letztere seit unserer Studentenzeit nicht besucht. Wir lieben überhaupt „die schlechthin Fremdartigen" nicht und waren nie Zoologe genug, um uns an den steifbeinigen, glasäugigen Repräsentanten eines ehemaligen Organismus zu erfreuen, dessen auf einen Klotz gespannte Haut unendlich viel weniger Interesse für uns hatte, als ein Skelett gehabt haben würde. Dieses hätte uns wenigstens den Ausdruck der Zweckmäßigkeit gegeben; ist derselbe aber durch die Bekleidung verschleiert, so können wir nur an dem Ausdruck des Lebens Gefallen finden. Im Thiere stellt sich die Lebendigkeit am reinsten dar. Die menschliche Körperbewegung hat immer eine Beimischung von geistiger Bedeutung, während die thierische Bewegung keine andere Bedeutung, keinen andern Sinn hat, als den auf die Erhaltung und das Genügen des Lebens gerichteten; denn weiter geht das Wollen oder besser das Müssen der Thierseele nicht und dies ist es auch, was jedem Thier in seinen Bewegungen etwas so sehr Positives, etwas so durchaus Reales giebt. Diese in der Unmittelbarkeit der Bewegung, des Lebens sich auslegende Thierseele ist es, welche die künstlerische Phantasie anspricht und ihr Gegenstand der Darstellung wird. Sie ist im Stande, sie klarer erscheinen zu lassen, als die Natur, da sie den das Muskelspiel bedeckenden Schleier der Haare und Federn in der Hand behält und davon nur nach künstlerischer Absicht so viel andeutet, als für das Durchblickenlassen der Thierseele unschädlich, ja förderlich ist.

Diesen künstlerischen Blick, diese Absicht künstlerischer Darstellung bei der Ausstopfung von Thieren angewandt zu sehen, hatten wir außer bei den vortrefflichen Leistungen von Hermann Ploucquet in Stuttgart noch nicht Gelegenheit zu bemerken. Um so mehr erfreute es uns, als wir neulich einige Thierfreunde in das zoologische Museum der Universität begleiteten, in dem umherführenden Herrn Conservator L. Martin einen Mann kennen zu lernen, der durch seine Arbeiten im Stande ist, auch ein auf die künstlerische Erfassung des Lebens gerichtetes Auge in hohem Grade zu befriedigen. Ein wahres Meisterstück der Ausstopfung ist ein prächtiger Löwe, an welchem — gewiß das Schwierigste — keinerlei excentrische Aeußerung der Bewegung versucht war, sondern nur das ruhige, sich selbst genügende Leben, dem wir, wie es sich bei diesem Wüstenthiere äußert, das Prädikat der Majestät nicht vorzuenthalten pflegen. Welch' ein Leben ist in diesem ruhigen Gange! Man glaubt jeden Augenblick, daß das Thier weiter schreiten werde und es ist ein unendlicher Abstand gegen die Umgebung, welche dasteht, so steif wie aus Holz geschnitzt und aus einer großen Arche Noäh geschüttet, womit Riesenkinder gespielt haben; dazu haben sie in den trüben, oft unrichtig gemalten und eingesetzten Augen etwas Spukhaftes. Von der geschickten Hand Martin's ausgestopft sahen wir u. a. noch einen jungen Bären in all' seiner Drolligkeit, womit er anfängt das Behagen der Existenz zu empfinden; dann eine Gabelantilope in zierlich scheuer Bewegung, ein J. M. der Königin gehörendes Exemplar; eine Löwin im Sprunge, erzählte man uns, sei nach Paris in die Ausstellung geschickt worden. Auf einem Originalbaumstamme aus den Urwäldern Amerika's saß das schöne Exemplar einer geschäftigen Kammer-Eidechse. Nicht minder dem Leben abgesehen waren die Bewegungen der Vögel; unter ihnen drei nordamerikanische Seeadler, dieselbe Spezies in drei verschiedenen Lebensaltern und demgemäß charakteristischen Stellungen; ein Steinadler von besonderer Lebendigkeit des Ausdrucks; dann das kampffertige Geschlecht der Falken; Eulen in so lebenswahrer Stellung, daß, bei der verhältnißmäßigen Ruhe dieses Minervavogels, jede Sicherheit der Abwesenheit von Fleisch und Blut für das Auge aufhört. Für die Ornithologen sei bemerkt, daß wir auch einen Wallfischreiher aus Afrika mit bedächtigem Schritt einherschreiten sahen, ein sehr schönes Exemplar dieses uns als sehr selten bezeichneten Vogels. Pelikane musterten das Gefieder nach Art dieser Thiere, anstatt steif dazustehn mit dem nachgemachten unvermeidlichen halben Fisch im Schnabel. Vorzüglich graziös machte sich eine Möwe, mit dem zierlichen Bogen der ausgespannten Flügel eben im Begriff, von der Klippe abzufliegen.

Von ganz besonderem Interesse war uns der gewährte Eintritt in das Arbeitszimmer des Herrn Martin, weil wir dadurch einen Einblick in sein rationelles Verfahren erhielten. Hier offenbarte sich, was den Arbeiten das künstlerische Gepräge giebt: die gewissenhafte Anlehnung an die Natur. Es galt einen Affen auszustopfen. Der Schädel war sorgfältig nach der Natur in Gyps gegossen, der Körper nach derselben ohne Haut modellirt; daß eine solche Grundlage der Beobachtung nach dem Leben, welche dann nur noch Stellung der Glieder und Ausdruck der Geberde hinzufügt, den entschiedensten Vorschub leistet, liegt auf der Hand. Gypsabgüsse von äußeren Theilen, wie z. B. die Schnauze, welche vom Knochen- und Muskelsystem weniger entschieden unterstützt werden, helfen dem Bildner, seine Sorgfalt auch auf diese Theile ausdehnen zu können.

Daß bei einer solchen Behandlung ein ausgestopftes Thier außer dem künstlerischen Interesse, das es bietet, auch dem künstlerischen Studium in manchen Fällen die Anschauung lebender Exemplare ersetzen kann, ist kein Zweifel; allein wir sollten denken, daß auch für das wissenschaftliche Studium diese künstlerische Lösung der Aufgabe der Dermotaxis weiter reichen muß, als die gewöhnliche, die sich begnügt, Haare und Federn auf einen Stock zu spannen.

WL **Berlin,** im August. Herr Hohe in Bonn, der sich durch sorgfältige Aufnahme von Kopien alter Wandgemälde in rheinischen Kirchen, wie zu Ramersdorf, Schwarz-Rheindorf und im Kapitelsaal zu Brauweiler, großes Verdienst erworben hat, läßt uns über ähnliche wie es scheint wichtige Aufdeckungen, die er kürzlich, auf Veranlassung des Herrn Regierungs-Präsidenten von Möller zu Köln in der Abteikirche zu Brauweiler gemacht, folgende Notizen zugehen: „Seit Kurzem habe ich mit Hülfe dortiger Arbeiter die ganze Nische aufgedeckt und die Beobachtung gemacht, daß diese Malereien sich über das ganze große Chor und wie es scheint, auch noch einen Theil der Kirche erstrecken. Die aufgedeckten Malereien in der Chornische haben noch romanische Ornamente mit vielen bunten und feurigen Farben auf blauen Gründen mit grünen Einfassun-

gen, während andere, sowie die Figuren und Schriften an eine Uebergangsperiode erinnern. In der durchgängig römischen Majuskelschrift kommen einzelne gothische Buchstaben vor. Die Haupteinfassung hat Anklänge an gothisches Blattwerk. Die ganze Darstellung in der Chornische zeigt uns ein Gewölbe, in einem bunten Glorienkreis, Christus in kolossaler Figur, auf einem Throne sitzend, die Rechte mit zwei Fingern aufgehoben und in der Linken ein Scepter (?) haltend; außerhalb des Glorienkreises befinden sich die Zeichen der vier Evangelisten; unter dem Kreise die beiden Heiligen Martinus und Benedict; zur rechten Seite: Johannes der Täufer, Apostel Paulus und die h. Katharina; zur linken: der h. Nicolaus, Petrus und Magdalena. Alle mit vergoldetem Nimbus. An den Archivolten der den Fenstern und deren kleinen Zwischenbogen befinden sich (in der Mitte) die Bildnisse — wahrscheinlich der fürstlichen Stifter der Kirche — eines Fürsten und einer Fürstin mit goldner Krone und in den übrigen Bogen Fürsten mit Kurhüten, eine kleine Aebtissin, zehn an der Zahl (in Kniestücken), allesammt Bänder mit Inschriften haltend und mit dem Zeigefinger der einen Hand nach oben deutend. Die Einfassung derselben deutet ebenfalls auf Uebergangsstyl. Der Zeigefinger ist ungeheuer kolbig bei Allen und die Füße sind schrecklich gezeichnet; jedoch hat der Faltenwurf im Allgemeinen sehr schöne Motive mit langen Linien. Die Haare sind zierlich und mitunter schön gemalt; die Gesichter haben sonst, bei hübschem Oval und guten Verhältnissen, nicht sehr große Augen. Auf den Gewändern kommen häufig vergoldete Verzierungen vor. Begierig bin ich nun, was sich in den übrigen Theilen des Chors zeigen wird, über dessen Aufdeckung mir noch keine weitere Ordre zugegangen ist und die einen geschichtlichen Zusammenhang erwarten läßt. Auch in der hiesigen Remigiuskirche (zu Bonn) habe ich die Kreuzigung Christi im Kreuzgange aufgedeckt und eine Kopie an die Königl. Regierung zu Cöln gesandt; vielleicht werden Sie in Berlin schon Nachricht davon haben. Ebenso war ich kürzlich in Ehrenstein an d. Wied, nicht weit von Altenwied, und fand dort noch schöne alte Glasfenster, aber keine Wandmalereien vor."

Vom Rhein, im September. Houben's Antiquarium in Xanten. Die so häufigen Funde römischer Antiquitäten in den Rheinlanden sind von jeher Veranlassung zu bedeutenden Privatsammlungen geworden. Unter den bestehenden nimmt das Cabinet der Madame Mertens in Schaffhausen den ersten Platz ein, und eine nicht geringere Bedeutung suchte sich das Houben'sche Antiquarium in Xanten zu geben.*) Da der zeitherige Besitzer, der frühere Notar Houben in Xanten kürzlich verstorben ist, fühlen wir um so mehr die Pflicht der Besprechung, als wir hören, daß die Erben keine Anstrengung scheuen, um den Staat zum Ankauf zu bewegen. In unserer Zeit, wo man die Wichtigkeit der Kunstpflege allmählig anerkennt, ist man in Folge dessen leicht geneigt, den scheinbaren und wirklichen Kunstförderern Anerkennung zu zollen. So löblich dies auch ist, so hat doch die Kritik besonders dann die Pflicht, die Anerkennung auf das richtige Maß zurückzuführen, wenn sie in ungebührlicher Weise ausgebeutet wurde.

Der Notar Houben, dessen Jugend in die französische Zeit fiel, war ein Mann, der jeder sittlichen und wissenschaftlichen Bildung durchaus entbehrte, dessen amtliche Stellung nicht das Resultat einer durch Studien unterstützten erwählten Laufbahn, sondern lediglich ein Werk des Zufalls in jenen Kriegszeiten war. Wenngleich eine kernhafte Natur, wurde sein Leben doch nie von einem höheren Gesichtspunkt geleitet. Um so weniger können die Beweggründe seiner antiquarischen Liebhaberei in Wissensdrang, Versenkung in die Anschauung und das Leben eines großen Volkes, oder in sonst einer poetischen Empfindung gesucht werden, denn niemals verlieh er sich mit den dürftigsten Vorkenntnissen in den Gebieten der Geschichte und Alterthumskunde.

Lust am Besitz war und blieb das treibende Motiv, die zahlreichen Gräber auf dem Boden der castra vetera aufzusuchen und zu entleeren. Wäre es jemals mehr gewesen, so hätte sich in Houben wohl die innere Forderung nach Einsicht in das Wesen des Alterthums geltend gemacht, hätte sich zugleich wohl historische Ehrfurcht eingestellt, um ihn abzuhalten, Gegenstände für römische Alterthümer auszugeben, von denen der Verdacht nicht zu entfernen ist, daß sie mit seinem Wissen an Ort und Stelle fabricirt wurden. In der archäologischen Welt ist es bekannt, daß vor einigen Jahren in Mainz ein kostbares Schwert gefunden wurde, welches als das Schwert des Tiberius von Lersch**) publizirt ward. Kurz darauf zeigte Houben das Schwert des Drusus mit Gehänge und Halskette. War es schon verdächtig, daß der Besitzer über den Fundort nicht zum Geständniß zu bringen war, so konnte der Augenschein nur zu einem mitleidigen Lächeln bewegen. Der Erzeuger hatte sich in den Inschriften stets des runden u bedient, und Eigennamen neben einander gestellt, die zum vollständigen Unsinn wurden.

Wir würden herzlich gern über diese Mängel schweigen, wenn nicht einestheils Cabinet und Besitzer eine Bedeutung beanspruchten, die ihnen nicht gebührt, anderentheils der mögliche Ankauf von Seiten des Staates uns im Angesichte so vieler Forderungen, die im Interesse der Kunst zu erfüllen sind, als ein wahres Unglück erschiene.

Will man der Stadt Xanten eine Gunst bezeugen, so restaurire man die dortige Cathedrale; will man der rheinischen Kunst eine Spende bringen, so rufen außer diesem Dome noch manche andere Kirchen, wie von Sinzig, um Hülfe! Und ein anderer Beweggrund könnte beim Ankauf nicht vorliegen, als gerade Xanten eine Gnade zu erweisen. Denn treten wir in das Cabinet, so überzeugen wir uns schnell, daß die Funde fast nur einen örtlichen Werth haben. Weil im weiten Thal des Niederrheins keine nahe große Stadt durch ein Museum das allgemeine Bedürfniß befriedigt, wird das Houben'sche Cabinet mit Neulingsaugen bewundert; weil seine Gegenstände am Ort der Aufstellung gefunden sind, gewährt es dem Beschauer Interesse; denn stände es vom Fundorte entfernt, in Paris oder Berlin, würde es niemals, weder im Louvre noch im Berliner Museum eingereiht werden können, weil nur Dinge darin enthalten sind, die man tausendmal besitzt!

Wichtig zum näheren und weiteren Erweis der örtlichen Colonie, deren Umfang, Zeitalter und Blüthe, bleibt die Feststellung der Funde; allein diesem wissenschaftlichen Bedürfniß ist durch Franz Fiedler's Publikation vollständig genügt.*)

Das örtliche Interesse aber bei Seite gelassen, reducirt sich der spezielle archäologische und artistische Werth auf wenige Gegenstände. Ein ganzer Saal voll gebrannter Thonwaaren, die nur einen relativen Werth in ihrer Form tragen, da sie, mit wenigen Ausnahmen, weder Stempel noch figürlichen Schmuck besitzen, ist fast werthlos, denn zur Form genügt ein Exemplar, und dieses eine Exemplar jeglicher Form besitzt (bei steter Wiederkehr der römischen Formen in allen Colonien) wohl jedes Museum. Von Metallarbeiten finden wir einen bemerkenswerthen, wenn auch sehr einfachen Dreifuß aus Stabwerk und ein vergoldetes Füllhorn aus Bronze, nebst vielen Kleinigkeiten in zweiter Linie. Die Gemmen und Münzen sind ohne außerordentliche Bedeutung. Bedeutender sind die erotischen Gegenstände, die sich in großer Anzahl vorfinden.

Dies der Wahrheit zur Ehre.

II. **München,** August. Ich sah dieser Tage in Piloty's Atelier sein eben vollendetes großes Bild, „Seni vor Wallenstein's Leiche."**) Etwa eine Stunde ist verflossen, seit der Mord geschehen. Das erste Tagesgrauen bringt durch die Thür, die von den Thätern mit Gewalt gesprengt worden; die letzte Kerze in dem silbernen Armleuchter neben dem Bett ist tief eingebrannt und stößt verlöschend eine schwache Dampfwolke aus. Das Gerücht des Ereignisses wird nach und nach im Schlosse laut und der Erste, der sich in die Nähe des Todes gewagt hat, ist der Astrolog. Es war ein glückliches Gefühl, das den Künstler bewog, den Genossen der herzoglichen Nachtwachen nicht zu einem guten alten Mann zu machen, sondern ihm ein derberes Gepräge zu geben, in dem die Spuren der wilden Zeit und der zweideutigen Wissenschaft, die er trieb, noch nicht unter der herkömmlichen grauen Ehrwürdigkeit des Greisenthums verloren gegangen sind. Während ein langer talarartiger Rock die Würde des sternkundigen Mannes rettet, erkennen wir in dem meisterhaft gemalten Kopf noch den Abenteurer, der sich in mancherlei freien Künsten versucht haben mag, bis er zu seiner letzten Stellung genug Kenntnisse, Lebensart und sichere Stirn erworben hatte. Seine Gemüthsverfassung beim Anblick seines todten Herrn, dem er dieses Ende wahrlich nicht geweissagt, wird nun ein anziehendes Problem für den psychologischen Beschauer. Er ist keineswegs, wie ein geistvoller hiesiger Kritiker ihm vorwarf, bloß ein gemaltes Publikum, das mit uns Andern gemeinschaftlich die Todtenschau abhält, sondern in ihm selbst geht ein tragischer Streit der Gefühle vor sich. Des lieben Lebens willen hat er mehr, als er immer verantworten konnte, aus der heiligen Bilderschrift der Sterne herausgelesen, und vielleicht an seine Erklärung des Textes endlich selbst geglaubt. Daß er seiner leichtsinnigen Lesefehler auf so herbe Weise überführt werden sollte, das hat er nicht geahnt. Reue, Grauen, Schmerz über den Verlust seines hohen Schülers mischen sich in seinen Zügen mit einem Gefühl der Unsicherheit, worauf die Menschen in Zukunft bauen sollen, wenn die Sterne sie so schmählich im Stiche lassen, und welches Handwerk sich ihm nun darbiete, nachdem ihm der goldene Boden seines bisherigen unter den Füßen weggezogen ist. Seine Hände fassen steif und verlegen den breiten Hutrand, ohne welchen er versucht sein würde, sie zu falten. Sein Blick ist starr auf den Todten gerichtet, der lang ausgestreckt vorn neben dem Bette liegt, das Gesicht im Profil, die Glieder mit dem herabgezogenen Bettuch bedeckt. Hinter ihm steht ein Tisch (vielleicht nicht genügend weit von der Bettstatt abgerückt, daß ein Mensch dazwischen herausspringen

---

*) Berühmt war zu seiner Zeit das Cabinet des Canonikus Pick zu Bonn, wie auch die kürzlich aufgelöste Jäger'sche Sammlung in Neuß.

**) Dr. L. Lersch: Das sogenannte Schwert des Tiberius. Bonn 1849.

*) Dr. Franz Fiedler: Denkmäler von Castra vetera und Colonia Trajana in Houben's Antiquarium. Xanten 1839.

**) König Ludwig hat das Bild für die Neue Pinakothek angekauft.

konnte), darauf ein offnes Kästchen mit mancherlei Urkunden, in denen Friedland vor Schlafengehn gewühlt zu haben scheint. Neben dem Kästchen ist der Himmelsglobus umgestürzt und die zurückgeschlagenen seidnen Vorhänge des reichgeschnitzten Himmelbetts wie auch der in Falten geworfene Fußteppich geben hinreichend Zeugniß von der Verwirrung des plötzlichen Ueberfalls.

Einflüsse des berühmten Gallait'schen Bildes „Egmont und Hoorn und die Genter Schützengilde" sind schon aus der Wahl des Gegenstandes ersichtlich. Unsers Wissens ist P. Delaroche's Cromwell das erste Beispiel solcher historischen Leichenschau-Bilder, und wir sind begierig zu hören, was man von Seiten der Theorie gegen Vorwürfe dieser Art einwenden möchte, in denen die physiognomische Charakteristik so breiten Spielraum hat, und der Richtung unserer Zeit auf feine Individualisirung so reichlich Genüge geschieht. Freilich offenbart sich darin eine gewisse Scheu, bewegteres, sogenannt dramatisches leibliches Handeln malerisch auszudrücken. Der Vorhang rollt nur über dem fünften Akt in die Höhe, wo die Leidenschaften bereits über ihre Katastrophe hinaus sind und das Schicksal in der Stimmung der Herzen und Gesichter ausklingt. Freilich kann die Gefahr bei solchen Bildern sein, daß sie mehr zu denken als zu sehen geben. Aber da es scheint, als wolle der Geschichtsmalerei das sichre Wissen von dem zur Darstellung geeignetsten Moment einer Handlung mehr und mehr verloren gehen, als seien ihr neben Haupt- und Staatsactionen alle anekdotischen Vorgänge recht, gleichviel ob sie den Beschauer von irgend einer innerlichen Seite packen, müssen wir doch diesen Todtengerichten dankbar sein, daß sie uns wichtige Augenblicke der Geschichte, wenn auch erst in ihren Folgen, erschütternd nahe bringen.

Ob aber der Ernst dieser Augenblicke durch die belgische Virtuosität des Pinsels, die auch Piloty in hohem Maaße besitzt, wesentlich gewinnt? Ob Sammet und Seide vorlaut mitsprechen dürfen, wenn wir einem Wallenstein die letzte Ehre erweisen? Wir leben in einer gelehrten Zeit. Unserer Kenntnisse der Culturen und Costüme ungeachtet zu der goldenen Unbefangenheit der großen Italiener zurückzukehren, wo Gewand Gewand war und Waffe Waffe, wäre die baarste Affectation. Wie wir dem historischen Drama die holde Ignoranz der alten Poeten nicht mehr gestatten, und vom allerherrlichsten, gottbegnadetsten Idealismus verlangen, daß er seine Realschule durchgemacht habe, so soll uns auch in der Historienmalerei schon aus dem Beiwerk die bestimmte geschichtliche Luft entgegenwehn. Aber wenn es uns zehnmal versiegelt und verbrieft wäre, daß Seni in einem Sammetrock in des Herzogs Schlafgemach getreten sei, dünkte uns dennoch ein schlichterer Stoff, bei dem die Bravour des Malers sich nicht nebenbei geltend machen könnte, der einfachen Würde dieses Moments besser anzustehn. Das selbstgefällige Beiwerk hat ja sonst noch Gelegenheiten genug, etwas für sich zu bedeuten, und die Nachbarschaft eines denkwürdigen Todten ist ein schlechter Platz für eine Industrie-Ausstellung.

Ich habe noch eines Uebelstandes zu gedenken, der in Piloty's trefflichem Bilde nicht völlig vermieden worden ist. Eine liegende und eine stehende Figur pflegen zusammen eine fatale Linie zu machen. Der Künstler hat den Todten schräg ins Zimmer hinein gelegt und die Falten des Betttuchs geschickt am Lager hinaufgeführt. Indessen — aber lassen Sie mich abbrechen, ehe die Verwunderung Ihrer Leser größer wird, daß heutigen Tages noch ein leidlich gesunder Mensch etwas so Thörichtes und Mythisches wie Liniengefühl zur geschichtlichen Malerei mitbringen kann.

K. T. **Frankfurt a. M.** Auf der permanenten Ausstellung des Kunstvereins zu Frankfurt a. M. ist ein kleines, höchst interessantes Gemälde von Oppenheim der Hauptanziehungspunkt. Drei Figuren auf einem etwa 2 Fuß hohen Bilde repräsentiren das Gleichniß von den drei Ringen aus Lessing's Nathan dem Weisen. Ein Bischof im reichsten Ornat steht hoch aufgerichtet in der Mitte vor einem Altare; er hält den Ring fest, ohne ihn anzublicken, aber mit der unerschütterlichen Ueberzeugung: er müsse den ächten haben; denn sein Glaube ist ja der alleinseligmachende. Der protestantische Geistliche zur Linken hält den Ring hoch in die Luft, sein Gesicht glänzt von triumphirender Freude, er fühlt die himmlische Seligkeit, den ächten zu besitzen. Etwas abgewendet und angelehnt steht rechts ein Rabbi, der den Ring mit der nur seinem Volke eigenthümlichen Schärfe des Kennerblickes prüft; sein leuchtendes Auge, sein wohlgefälliges Kopfnicken sagt deutlich: „Mein Ring ist doch allein der ächte!" — Ein Spruch über dem Bilde lautet; „Nur dem Himmel allein steht die Entscheidung zu!" Die Wahl des Gegenstandes ist eine glückliche, völlig zeitgemäße, und darum spricht das Bild so allgemein an. Nur schade, daß der Künstler den großen Gedanken des Dichters in engere Schranken zu bannen versucht hat, statt die Vertreter des Christen- und Judenthums und des Islam zu geben.

Paris. Dem Moniteur zufolge hatte man schon längst in Corsika den Plan gefaßt, dem Kaiser Napoleon I. ein Denkmal zu errichten; es sollte nämlich aus einem großen Monolith bestehen, der die Basis zu dem Standbilde abgab. Von diesem Plane stand man aber ab, weil der Transport des Monolithen zu große Kosten gemacht haben würde. Der Generalrath von Corsika hat darauf hin einstimmig den Wunsch ausgesprochen, daß ein National-Denkmal auf dem großen Platze in Ajaccio errichtet werde, das Napoleon und seine vier Brüder darstellen solle. Zur Verwirklichung dieses Planes hat die Stadt-Commission von Ajaccio den Bildhauer Dupray auserlesen, und zugleich eine Commission von Notabilitäten des Landes ernannt, welche Sammlungen zur Aufbringung der Kosten veranstalten soll.

London. Die Marmor-Bildsäule Walpole's des berühmten oder berüchtigten Premiers unter Georg II., ist vorgestern im langen Gang, der von der Westminster Hall nach den Portalen der Parlamentssäle führt, aufgerichtet worden. Sie ist die siebente unter den Minister-Statuen, welche diesen Theil des Palastes schmücken sollen, und stellt den Meister im Corruptions-System im Hofkleide dar, das Haus der Gemeinen anredend, die eine Hand im Busen, und mit einem Ausdruck leichtfertiger Kühnheit im Gesicht. Die Arbeit ist von John Bell. (B. Z.)

Kunstvereine.

Der Kunstverein in Danzig,

der erste in der Reihenfolge der Vereine des östlichen Kreises, begann seine diesmalige Ausstellung am 15. Dezember 1854, die aus 500 Kunstwerken bestand. Se. Maj. der König hatte aus seiner Galerie berühmter Männer die Portraits von Radowitz, J. Grimm, Tieck und Schenkel erlaubt. An Geschichtsbildern sah man J. Schrader's „Einweihung der Sophienkirche zu Constantinopel durch Justinian", ausgeführte Farbenskizze zu dem in der Kuppel des Berliner Neuen Museums in Wasserglas gemalten Bilde; von Adolf Menzel: zwei Scenen aus dem Leben Friedrichs des Großen; von Rechlin: die Erstürmung der Barrikaden von Durlach; von H. Rustige einen „Tod Lionardo's"; von L. Toussaint in Düsseldorf: die Gewaltthat Glosters gegen den Sohn Eduards IV. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen hatte neben Anderen Hildebrandt's „Romeo und Julie", der von Gotha Jacob's „Ecce homo" hingeliehen. An vortrefflichen Landschaften und Genrebildern war natürlich kein Mangel. — Der Verein kaufte 9 Bilder für 682 Thlr. Von Privaten wurden dagegen 65 Oelbilder, darunter das obenerwähnte von Schrader, 21 Aquarelle, Zeichnungen und dergl. für 6154 Thlr. angekauft, so daß die ganze Verkaufssumme sich auf 6836 Thlr. beläuft, eine glückliche Steigerung, da sie bei der letzten Ausstellung nur auf 3782 Thlr. gekommen war.

Der Vorstand des **Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen** hat als Beitrag zu dem Herstellungsbau des Domes zu Speyer die Summe von 100 Thlrn. bewilligt. Nach der eigentlichen Bestimmung des Vereins, der sich hauptsächlich der Förderung der Malerkunst — und, wie bekannt, in glänzender Weise — widmet, zeigt dies einen schönen Sinn für die Angelegenheiten der monumentalen Kunst des Vaterlandes überhaupt und giebt ein schönes Beispiel der Nachahmung.

Briefwechsel.

Hr. C. B. in H.: Dank. Uns geschieht mit der Zusendung von Kunstvereins-Berichten und Catalogen stets ein großer Gefallen. Je vollständiger, desto besser! —

Berichtigung.

In Nr. 36. ist S. 315. Sp. 2. Z. 16 v. u. zu lesen: — den zur Bearbeitung derselben erforderten Werkzeugen sammt den u. s. w.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. inkl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 38. **Donnerstag, den 20. September.** **1855.**

Das Königsberger Jubelfest.

Da über Dinge, die nicht dagewesen sind, sehr weitläuftig gehandelt werden kann, aber nicht zum Frommen der Leser, so ließe sich auch umständlich über die sechshundertjährige Feier der Erbauung Königsbergs berichten und der Ausfall mit Worten decken. Besser ist es, geradezu zu gestehen, daß keine stattgefunden hat. Der Bau der Stadt oder die Errichtung der ursprünglichen Burg knüpft sich nicht an einen bestimmten Tag und nur auf Gründen der Wahrscheinlichkeit ruht die Annahme, daß der Anfang im Frühjahre 1255 gewesen sei. Da die königlichen Majestäten zu erscheinen verheißen hatten, so wurde nach allerhöchster Bestimmung die Feier auf den September verlegt. Der Herbst aber eignet sich nicht zu einem Volksfest, wie es beabsichtigt wurde, und die Lust verging den Leuten, da die asiatische Todesgöttin die Begeisterung am Flügel erfaßte. Der Magistrat beschloß demnach, das Fest auf die kirchliche Feier und auf große Armenspeisungen zu beschränken. Alle Anordnungen wurden rückgängig gemacht, die zum Ausdruck der Jubelfreude und zur Aufnahme der königlichen Herrschaften in großartiger Weise eingeleitet waren. Es blieb nur, was, lange vorher bestimmt, nicht mehr aufgehoben werden konnte.

Der Commissionsrath Woltersdorff, Direktor des hiesigen Theaters, hatte durch öffentliche Blätter eine Preisausschreibung erlassen zur Einlieferung eines Dramas oder Lustspiels, das, einen auf Königsberg bezüglichen Gegenstand enthaltend, beim Jubelfest zur Darstellung gebracht werden könnte. Es sind gegen 30 Stücke eingelaufen, zum Theil aus der Ferne, aus München und Wien, bei denen sich die Titel Herkus Monte, Winrich Kniprode, Simon Dach mehrmals wiederholen. Im Mai waren Schauspieler hier versammelt, die nach dem an ein Stadttheater zu legenden Maßstab als genügend zur Aufführung erachtet werden konnten; unter den Stücken befinden sich ein Paar, die gleichfalls der Anforderung, die man an ein Gelegenheitsgedicht machen kann, entsprechen. All die Mühe der sehr ungleichen, sich daran betheiligenden Kräfte ist nun vergeblich. — Die musikalische Akademie hatte Händel's Messias zur Feier gewählt, der am 1. September in der Schloßkirche befriedigend gegeben ist. — Das von der Stadt dem königlichen Paar zu überreichende Album, von den Lehrern und Schülern der Akademie der Künste ausgeführt, welches unentgeltlich im Moskowitersaal ausgestellt war, wurde von den Beschauern aus allen Schichten der Bevölkerung mit so viel Theilnahme betrachtet, als die Künstler mit Liebe zu Werke gegangen sind. Bei Aquarellen denkt man sich sonst Farbenskizzen, die andeutend mehr die Phantasie beschäftigen, als sie dem Blick in sein beendender Ausführung Einzelheiten darbieten. Diese Bilder können füglich Miniaturen genannt werden. Es kam hier darauf an, alles so genau und charakteristisch zu geben, daß die Blätter als urkundliche Beläge des Dargestellten dienen können. Das Atelier des Direktors Rosenfelder gestaltete sich immer mehr und mehr zu einem interessanten Museum von Familien-Portraits um, die, von allen Seiten zusammengebracht, ihm leitend waren; dazu viele, theilweis seltene Kupfer, Geschichtswerke und Beschreibungen, um jedem Jahrhundert in den vergegenwärtigenden Compositionen Rechnung zu tragen. Die Vorwürfe, theils historisch, theils landschaftlich, waren von der Art, daß alle bedeutenden Plätze und Localitäten Königsbergs in ihnen Berücksichtigung fanden. Nur bei wenigen Blättern entbehrte die Erfindung des Halts durch äußere Anschauungen. Bei der Gründung Königsbergs (1.) konnte freilich nur durch einen Wald die Twangste versinnlicht werden. Die Stämme werden gefällt zum Schloßbau und dem auf weißem Roß stolzirenden König Ottokar der Plan zur Burg gezeigt. Vom akademischen Lehrer Pietrowski ist dieses Blatt wie ein zweites, auf dem der älteste Theil unseres Schloßgebäudes zur Hinterwand gewählt ist, bei der Verlegung des Hochmeistersitzes von Marienburg nach Königsberg (2.). Es ist nicht ein froher, sondern ein mitleidiger Empfang, der dem vertriebenen Hochmeister Ludwig von Erlichshausen zu Theil wird, indem ein Mädchen dem Greise Blumen spendet. Wir sehen (3.) das über und über vergoldete Holzschnitzgebäude über dem Altare dem Domkirche, an dem der Markgraf

Albrecht in beiderlei Gestalt das Abendmahl nimmt. Zwei Geistliche mit dem Kelch und dem Brod sind zu beiden Seiten der Altarstufen neben knienden Chorknaben beschäftigt. Albrecht mit dem Andachtsbuch schreitet in frommer Rührung von dem einen zu dem anderen hin. Die Erfindung ist vom Direktor Rosenfelder, wie die des Blatts, das (4.) die Salbung des ersten Königs in der Schloßkirche darstellt in einer unübersehlichen Versammlung. Eine große Zahl Ritter des schwarzen Adlerordens steht im Vorgrunde. Auf diesen Blättern sind alle Figuren, die sich einigermaßen bemerkbar machen, Portraits. Selbst in der Haltung der Personen bekundet sich deutlich auf dem einen das 16. und auf dem andern das anhebende 18. Jahrhundert. Sogar der Page neben Friedrich I. vergiebt sich nichts in der Zeit des Perrückenstyls. Zwei Blätter, in denen Löschin Gelegenheit hatte, seine Liebe zu Pferden zur Schau zu bringen, sind Winterstücke. In dem einen erkennen wir die Gegend des Steindamms, wo sich das Festgepränge nach dem Siege bei Rudau (5.) entfaltet, in dem anderen die des Lizents in dem Augenblick, da der große Kurfürst (6.) vom gefrornen Haff über den Pregel zurückkehrend von den Königsbergern als Sieger begrüßt wird. Die sechs historischen Bilder stellen eben so viel Jahrhunderte dar mit wichtigen Ereignissen der Geschichte Königsbergs. Wir sehen die Gründung, den Sieg über die Litthauer in Samland, die Verlegung des Hochmeistersitzes, die Annahme des Lutherthums, den Sieg über die Schweden und die Königskrönung. Zwei umfassende Ansichten der Stadt (7. und 8.) sind vom Professor Berendsen. Auf der einen, anders als man es von den Straßen aus zu sehen gewohnt ist, hebt sich bedeutsam der ummauerte Halbkreis hervor, welcher die Twangste einschloß. Von demselben Landschaftsmaler ist eine Ansicht des Schloßteichs (9.), der in einer jetzt erschienenen sapphischen Ode Urbis ocellus genannt wird. Eine Ansicht des Schlosses (10.) und der Chor der Domkirche mit den reichen merkwürdigen Begräbnißmalen sind von Meißner gemalt, von Scherres dagegen die Domkirche bei gewitterhaftem Himmel (11.) und in Mittagsbeleuchtung der Busoltsche Garten mit dem Landhause (12.), das in den Unglücksjahren der Lieblingsaufenthalt der Königin Louise war, deren Brustbild nach dem Rauch'schen Grabmonument daselbst aufbewahrt wird. Scherres und Meißner wurden in Berlin auf der letzten Ausstellung durch Landschaften bekannt, die daselbst Käufer fanden. — Der Einband des Albums oder vielmehr der Buchkasten ist in Berlin gearbeitet, von einer großen Höhe für die geringe Zahl der Bilder und der beiliegenden Blätter mit Erklärungen. Ueber dem gelblichen Leder befindet sich eine Armatur, die aus einer Stahlplatte gearbeitet zu sein scheint, aber aus Silber besteht, dem man die stahlblaue Farbe gab. Die Eckverzierungen sind von Gold (aus Hossauers Werkstatt) und eben so das Medaillon in der Mitte oder vielmehr die auf die Jubelfeier in Berlin geprägte Denkmünze. Sie hat mehr als zwei Zoll im Durchmesser. Auf der Vorderseite erblickt man in einem Kreise und fünf Achtecken die Brustbilder derjenigen Herrscher, in deren Regierungszeit die Feier fiel: 1) Winr. a Kripr. Mag. G. O. T. 2) Lud. ab Erlichsh. Mag. G. O. T. 3) Albert Dux Pr. 4) Frid. Wilh. El. Br. D. Pr. 5) Frid. II. Rex Pr. 6) Frid. Wilh. IIII. Rex Prussiae. Nebst zwei Schilden mit dem Hohmeisterkreuz und mit dem preußischen Adler sind sie von Oel- und Eichenlaub umschlungen. Als Künstler ist auf der Vorderseite der Denkmünze genannt W. Kullrich, Berlin, auf der Rückseite L. Rosenfelder inv. W. Kullrich fec., die die Umschrift trägt: Regiomontum per sex saecula florens MDCCCLV. Der Adler hat hier über einem Bilde der Stadt die Flügel ausgebreitet. Dieses sowie die darunter befindlichen Stadtwappen sind wieder mit Eichengewinden umgeben. Daß man den Namen Ottokar vermißt, sowie unter den Stadtansichten das Universitätsgebäude ist wohl kaum zu entschuldigen. — Festpredigten, Reden und Gedichte haben den Jubeltag, den 2. September, gekrönt und eine Illumination die Nacht verherrlicht. Vor der Königsstatue und dem Rathhause wurde zur Erleuchtung das Gaslicht angewendet, das in wehenden Sternen und Bildern strahlte. Vor der Akademie der Künste befanden sich am Eingange zwei Transparente. Genien bekränzten die Kolossalbüsten des regierenden und des verstorbenen Königs. **A. H.**

Götter, Helden und Genelli.

Ich bin heut wieder einmal eine gewisse hohe und enge Treppe eines Hauses am äußersten Rande der Stadt München herabgestiegen, und mußte mich wie gewöhnlich im Freien besinnen, aus welcher Welt ich kam, um in welche zurückzukehren. Das Haus liegt am alten Stadtgraben, ein fließendes Wässerchen führt vorbei, breitästige Fruchtbäume stehen auf der Gegenseite, hinter ihnen die Mauer, die Erhöhung der Straße, das laute Leben der Stadt. Der Thurm der alten Kreuzkirche blickt hoch herüber. Entlang jenem Bach hat man einige hundert Schritte zu gehn, bis man aus dem grünen Frieden dieser Schlucht in den flachen grauen Alltag zurückkehrt. Daß er einem grauer als je erscheint, verdankt man den wunderbaren Gestalten, die einem das Geleit geben. Denn in dem Hause über den drei hohen Stiegen wohnen die Götter.

Es ist nicht wahr, daß sie, wie Heine sie verleumdet hat, im Exil heruntergekommen sind. Sie wohnen freilich zur Miethe und etwas hoch; aber sie erfreuen sich der vortrefflichsten Gesundheit und einer Schönheit von unverwüstlicher Frische. Sie haben aber gelernt, sich einzuschränken. Nicht mehr die Völker opfern ihnen reiche Hekatomben, und nur selten bedenken die Fürsten sie mit dem Fett von Stieren und Widdern. Ihre Priester kommen nicht recht auf einen grünen Zweig. Aber einige wenige verstohlene Anbeter sind ihnen noch immer der Mühe werth, sich in alter Holdseligkeit zu offenbaren.

Da Sie mich als einen unverbesserlichen Götzendiener kennen, würden Sie auch ohne die Ueberschrift schon gerathen haben, daß ich bei Genelli war. Halten Sie mir eine Schwäche zu gute, die ich um manche Stärke der heutigen starken Geister nicht hingäbe. Diese können akademisches Antikenthum, gelehrte Schmeckerei und die steife Fratze einer künstlichen Nachahmung der großen Alten nicht gründlicher hassen, als ich. Aber ich bin nicht vernünftig genug, wenn in unserer herbstlich reifen Zeit ein unverhoffter goldner Nachsommer uns überrascht, denselben aus dem Kalender beweisen zu wollen, daß er nicht vorhanden sei, da wir ja schon zu heizen angefangen. Ich schäme mich nicht, warm zu werden und mich an den frisch ausschlagenden Bäumen zu freuen.

Diejenigen scheinen mir wenig vom Wesen der bildenden Kunst zu verstehen, die jene erwärmende Kraft der Genelli'schen Schöpfungen, wenn sie ihnen denn wirklich imponirt, in seinen sogenannten poetischen Einfällen, in der lieblich in Mythen und selbsterfonnenen Fabeln spielenden Gedankenwelt des merkwürdigen Mannes suchen. Es ist wahr, Genelli hat eine dichterische Seite, die manchem Künstler von vortrefflicher sinnlicher Begabung fehlen mag, — die aber den großen Künstlern aller Zeiten nie gefehlt hat. Wie unweise wäre es auch von der Natur, die hellsten Sinne mit einer blöden und stumpfen Seele zu paaren! Nur ist die Kunst heutzutage so im Handwerk aufgegangen, und das Bewußtsein vom Technischen selbst bei den Laien so weit vorgeschritten, daß oft gerade diejenigen, die am weitesten in der landläufigen Kennerschaft gediehen sind, vor Genelli's Werken irre und stutzig werden, und, weil es hier einmal das Handwerk nicht ist, das sie besticht, die Wirkung auf den poetischen

Stoff schieben. Sie sollten bedenken, was ein malerischer Gedanke ist: nichts anderes als die in bestimmten Formen von der bildenden Phantasie angeschaute Situation, der aus den geistigen Motiven des Vorgangs immerhin ein besonderer Reiz zufließen kann, nie aber ein specifisch künstlerisches Verdienst. Wie lange aber jener Reiz vorhält, wenn er mit dem sinnlichen nicht eins geworden, wenn beide nicht vielmehr Eine Zeugung sind, zeigen manche der Schwind'schen Compositionen, wo der Witz des Dichters der Conception des Malers so weit vorausgelaufen war, daß diese ermüden mußte, ehe sie ihn einholen konnte.

Und die Genelli'schen Vorwürfe, sind sie denn immer so aus der Luft gegriffen, wie z. B. „das Leben der Hexe"? Ist er denn der erste Entdecker der sinnigen Symbolik, die die klassische Mythenwelt so einzig macht? Die Mythe, daß Eros, das Kind der Nacht, die vier Elemente vereinigt habe, ist sie nicht uralt? Sie hat bisher den Philosophen zu denken gegeben und die Dichter erfreut. Ein Gedanke der bildenden Kunst wurde sie erst, als sie einem Maler leibhaftig aufging. Klage doch nie ein Künstler über Mangel an Stoffen. Die Stoffe, die er nicht findet, sind die Grenze nicht nur seiner geistigen Bildung, sondern auch seiner künstlerischen Begabung.

Vielleicht ist Ihnen diese Composition Genelli's aus dem Stich bekannt, den ein Schüler von Merz nach einer früheren Zeichnung gefertigt hat, nicht schlecht und nicht ganz recht. Dieselbe ohne sonderliche Aenderung hat G. nun in Aquarell ausgeführt. Welch ein müßiges Beginnen wäre dies, wenn G. mit Farben nur um Gotteswillen hantierte, wenn sie ihm nicht auch ein Bedürfniß seiner Natur wären. Ich für mein Theil gestehe, daß mir die echteste Wirkung der Wasserfarben erst hier aufgegangen ist. Wie sehr haben wir uns von Engländern und Franzosen hinters Licht führen lassen! Hatten denn diese Tausendkünstler nicht am Oel genug, daß sie unsern Künstlern auch das Wasser trüben mußten?

Eine ruhige, reine Wärme weht uns aus diesen Genelli'schen Aquarellen an, eine ambrosische Heiterkeit. Das Mittel will nichts für sich bedeuten, der Pinsel keine besonderen Künste treiben, von denen die Kunst nichts weiß. Aber bei allem Respect, den hier die Farbe vor dem Gedanken und der Linie hat, vergißt sie doch nirgend, was sie der Natur schuldig ist. Wenn man im Sinne hat, wie die Gehülfen von Cornelius in der Glyptothek und diejenigen, denen die Ausführung der Fresken am Schinkel'schen Museum anvertraut war, die menschlichen Leiber aus verschiedenen Farbentöpfen angestrichen haben, einen ziegelrothen Neptun neben einer blühweißen Amphitrite, eine dunkelbraune Nymphe neben einer rosenrothen, so athmet man auf, daß man hier Gestalten sieht, deren Fleisch von ein und derselben Race ist. Nackte Körper gegen einander abzuschatten ist freilich leichter auf jene Art. Und doch, wie lösen sich in diesen Aquarellen, die in der malerischen Wirkung so viel Aehnlichkeit mit guten Fresken haben, die Gestalten von einander!

Noch ein Wort von der Fassung des Gegenstandes. Es ist eine tiefsinnige Erweiterung des Mythus, daß dem kleinsten und mächtigsten der Götter sein weltbildendes Werk mit Hülfe der Musik geglückt sei. In großer Unschuld sitzt das schalkhafte Bübchen auf dem Schooß der Mutter und singt zur Lyra. Ihm gegenüber der Meergott mit der Erdgöttin, die einfach durch ein Füllhorn mit Früchten kenntlich gemacht ist, Juno, die Beherrscherin der Luft, neben dem Gott des Feuers. Ohne daß sie es wüßten und wollten, schmilzt ihnen nach und nach bei dem Gesange die starre Fremdheit und sie sehnen und neigen sich zu einander. (Die Gestalt der Erde, die man vom Rücken sieht, ist besonders reizvoll in der Bewegung). Die Mutter des Eros selbst ist ganz vertieft in das Lied. Sie lehnt sich zurück, mit vorgeneigtem Gesicht auf den Knaben starrend; die mächtigen Flügel ruhen an dem Gewölk hinter ihr, ihr dunkler Schleier ist völlig zurückgefallen und haftet nur noch auf dem Haupt, so daß die mächtige Gestalt frei und leuchtend sichtbar wird. Auch die Nacht wird hell, wenn die Liebe singt.

Ich will nur in Kurzem einiger andern Zeichnungen gedenken, an denen sich der Künstler unter der Sommerhitze erfrischt hat.

Zunächst ein Blatt in leichter grauer Tusche. Im Innern einer Höhle, neben dem Herd, auf dem einige Zweige qualmen, liegt eine junge Centaurin. Sie hat eben ihrem ältesten Kinde die Brust gereicht, während das jüngste am Euter sog. Der Centaurenvater kommt von einem Ritt über das wilde Bergland nach Hause und tritt hastig in die Höhle. Unversehens hält er seinem Aeltesten eine junge Tigerkatze vor, daß das Kind die Brust der Mutter fahren läßt und schreiend zurückscheut. Die Mutter hält den Knaben mit dem einen Arm, mit der Linken ihm die Brust entgegendrängend. Auch das Jüngste sieht, in seinem Geschäft gestört, ängstlich über dem Rücken der Mutter vom Boden auf. Der Aufbau dieser schwierigen vierfüßigen Gruppe ist höchst einfach und glücklich und die wilde Frische der ganzen Scene überaus herrlich.*)

Noch eine andere Tuschzeichnung: Amor, am Saum eines Waldes im Schatten eingeschlafen. Seine Fackel, die er neben sich in den Boden gestoßen hat, brennt ruhig fort; zwischen den breiten Stämmen der nächsten Bäume ist ein Trieb wilder Rosen aufgesproßen. Durch die Lichtung aber schreitet in der Sonne eine Löwin vorüber. Der Hunger hat sie dem einsamen Wanderer nachgelockt. Aber den Gott in ihm witternd, hebt sie vorsichtig die Tatzen, um ihn nicht zu wecken, und schleicht demüthig ihrer Wege weiter.

Eine Zeichnung in leichtschattirten Umrissen stellt den greisen Sisyphus dar, der lange trotzig mit Göttern und Schicksal kämpfte, ja selbst aus dem Hades wieder entwich, bis ihn seine ewige Pein ereilte. Die Götter haben ihm den Tod geschickt, um ihn abzuholen. Aber der zarte Jüngling mit der Fackel ist dem riesigen Helden nicht gewachsen. Der Alte hat ihn zu Boden geworfen und bindet ihm eben die Flügel, nachdem er ihm die Hände auf dem Rücken gefesselt hat. Die Gruppe, in der strengeren Weise des Reliefs gedacht, ist an Energie der Bewegungen und durch den Gegensatz der hülflosen Jugend zu dem unerbittlichen Greisenzorn höchst bedeutend.

Aber das Wunderwürdigste zuletzt. Der Schlafgott kommt zu den Grazien, deren eine, Pasithea, nach der homerischen Anschauung seine Gemahlin ist. Ihre Schwestern, von ihm eingeschläfert, ruhen auf Gewölk, der Liebesgott ganz im Vordergrunde, ebenfalls in tiefen Schlaf versenkt. Leise erhebt sich die reizende Gestalt der Liebenden zwischen den Schwestern, die, herrlich hingelagert, sie in ihrem Glück nicht stören können. Der Gott steht an der Seite des Wolkenpfühls und empfängt sein Weib küssend in seinen Armen, mit beiden Händen ihr Haupt dem seinen nähernd. Es ist um die Größten der Alten neidisch zu machen, mit welcher sichern Anmuth hier die Linien fließen, wie gesund, rein und in Fülle das göttliche Leben waltet. Ich hoffe, Ihrem Blatt einen Stich nach dieser Zeichnung gewinnen zu können, damit Ihre Leser urtheilen mögen, ob jener Nachsommer, von dem ich sprach, in der Wirklichkeit, oder nur in dem warmen Blut Ihres Referenten sein Wesen treibe. H.

---

*) Die Beschreibung eines berühmten antiken Gemäldes bei Lucian hat den Künstler angeregt.

Briefe aus der Schweiz.

I.

Die neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln.

Mit nächster Woche werden Sie meinen Ihnen versprochenen Brief mit Zeichnungen über die im Jahre 1836 neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln, die man bis jetzt allgemein auf das Erechtheum bezogen hat, erhalten. Inzwischen lassen Sie mich Folgendes als Einleitung vorausschicken:

Ich habe mir Beulé's l'Acropole d'Athènes angeschafft und war auf alle neuen Aufschlüsse, die ich ihm zu danken haben würde, sehr gespannt. In der That ist die Bloßlegung des eigentlichen Thores der Akropolis von großem Interesse für die Kunsttopographen, aber sonst scheint mir das Gesammtresultat, welches in jenem Buche zusammengestellt wurde, zu dem Reichthum des Stoffes und der dargebotenen Mittel nicht im Verhältnisse zu stehen.

Ueber drei Punkte erwartete ich neues Licht durch das Werk zu erhalten.

Erstens über die Frage der Polychromie. Hierin aber ist das Buch so gut wie null. Es enthält eine Anzahl ganz unbestimmter Angaben über die frisch aus der Erde gegrabenen Bruchstücke vollkommen erhaltener Polychromie an Architekturtheilen und Skulptur — aber nicht möglich, aus dem Mitgetheilten eine Anschauung zu gewinnen; durchaus unklare, technisch unerfahrene Darstellung des Gesehenen; nicht eine einzige neue Idee oder entschieden ausgesprochene Ueberzeugung. Der Verf. giebt zu, oder muß zugeben, daß der ganze obere Theil des Tempels, inclusive des Gesimses, bemalt war (es erhellt nicht deutlich aus seinen Mittheilungen, ob er auch den Architrav dazu rechnet), aber an den Säulen und den Mauern will er von keiner Farbe etwas wissen. Da er den Geschmack in dieser Frage mehr als Richter gelten läßt, so ist es vergeblich, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß solche Tempel, die oben roth und blau, grün und gelb in sehr dunklen Tönen überdeckt, aber unten ganz weiß gelassen sind, wie halbnackte Schönen aussehen werden, bei denen sich die Nacktheit nach unten concentrirt. Das entgegengesetzte Prinzip wird von unseren Schönen vorgezogen, die sich mehr an den pompejanischen Styl halten.

Einmal fragt bei einer Gelegenheit, wo ihm ein Stück gemalter Architektur zu Gesichte kommt, unser „Pausanias des 19. Jahrhunderts", was man von solchen Widersprüchen denken solle, wenn Semper an den Mauern des Theseustempels blau, Schaubert dagegen gelb sehe. — Nun, man kann denken, daß beide recht oder beide unrecht sahen oder einer von beiden recht sah. Man kann denken, in dem Falle, daß beide unrecht sahen, daß die Zelle möglicherweise roth gewesen sei; setzt man hernach für roth schwarz, dann grün, und fährt so fort, so zeigen sich unendliche Chancen der Möglichkeit, daß die Wand eintönig gefärbt oder auch bunt war, gegen die eine Chance der Möglichkeit, daß sie ganz weiß war. Doch habe ich schon einmal, nicht im Scherz, sondern im Ernst, auf diese Frage geantwortet. (Die vier Elemente der Baukunst von G. Semper.)

Im ersten Capitel S. 54 sagt Beulé: Pausanias, regardant les Propylées, remarque qu'ils sont couverts en marbre blanc. λίθου λευκοῦ τὴν ὀροφὴν ἔχει. Cette seule reflexion prouve que tout n'était pas peint dans les édifices de l'acropole. Er vergißt also, daß Pausanias immer nur das Material nennt, ohne darnach zu fragen, ob es angestrichen oder nicht. Ihm ist der λευκὸς λ. der mineralogische Name für die Marmorsorte, die so heißt. Ferner versteht er unter ὀροφὴ wahrscheinlich die Decke, von der Herr Beulé doch selber weiß und anführt, daß sie ganz blau oder größtentheils blau war. Ein andermal sieht Beulé aus der Inschrift, die ich auf die Propyläen, er aber mit den Uebrigen auf das Erechtheum bezogen wissen will, heraus, daß die Säulen weiß blieben, weil der Enkaute bloß für die oberen Theile genannt sei. Allerdings ist dies wahr, aber er vergißt die vielen unter der Rubrik τῶν ἐχομένων ἑξῆς angeführten Posten, deren bei den Säulen Erwähnung geschieht. Es sollte allmälig bekannt werden, daß die Gründe der Säulen, so wie eines großen Theiles des eigentlichen Struktiven des Gebäudes, nicht enkaustisch bemalt, sondern gefärbt oder gebeizt wurden. Sie erhielten gleich den Marmorstatuen die allgemeine βαφή, hernach erst für gewisse Theile die ἐγκαῦσις. Für beide Processe gab es besondere Techniker und wohl auch Zünfte.

Man hat wirklich Unrecht, noch ein Wort über dieses abgedroschene Thema zu verlieren. Man überzeugt doch Niemanden so leicht. Läßt man sie aber ruhig gehen, so kommen sie zuletzt doch dahin, wo man schon vor 20 Jahren war.

Wichtiger war es mir, Auskunft über die Terrassenbildung des Plateaus, welches die spätere Akropolis ausmacht, zu erhalten.

Die cyklopischen Terrassen zur Rechten des Einganges der Akropolis sind mir zuerst in Herrn Beulé's Buch vor Augen getreten. Ich fand darin meine Voraussetzungen bestätigt, um so mehr, da ich diese Terrassenbildung des Terrains im Allgemeinen schon im Jahre 1831 erkannt hatte, obgleich über die Richtung der Mauern damals natürlich Unbestimmtheit herrschen mußte, weil alles mit Schutt bedeckt war.

Herr Beulé macht dieses oberste Plateau der Akropolis, das sich bis nach den östlichen Theilen derselben hinzieht, zu Tempelperiboien, was es allerdings auch später geworden sein mochte, aber der alten Ueberlieferung nach war dieses Plateau die arx, τὸ ἄστυ des Kekrops. Dies sind τὰ πλάγια τῆς Ἀκροπόλεως τὰ ἐπάνω (Plato Critias) auf denen die Kriegerkaste wohnte, die sie mit einem Peribolus umgab, und an deren nördlichem Rande sie Casernen baute, um die Bürger, welche das tiefer liegende Terrain gegen Norden (was damals πόλις war) bewohnten, zu bewachen und im Zaum zu halten. Auch gegen Süden unmittelbar unter der arx wohnten Bürger, so daß die ἄστυ rings mit Stadtanlagen umgeben war. (Τὸ δε ἄστυ αὐτὸ πέτρα ἐστὶν ἐν πεδίῳ κατοικουμένη κύκλῳ. Strabo IX. 396.)

Daß der Gegensatz zwischen dem unteren nördlichen Plateau und dem obersten Gipfel der Akropolis bei den Athenern ein bedeutungsvoller war und bis in die späteren Zeiten blieb, erhellt aus vielen Stellen der Alten, aber eigentlich am deutlichsten aus Pausanias selbst, den Beulé so genau studirt hat. Er sagt im 7. Capitel der Attika, daß sich das alte Bild der Polinchos auf der jetzigen Akropolis, aber auf dem Theile derselben befand, die ehemals Stadt war. ἐν τῇ νῦν ἀκροπόλει τότε δὲ ὀνομαζομένῃ πόλει. Jedermann wußte bereits, daß er die Akropolis durchwandern und daß das Bild der Pallas, was er beschrieb, also auch dort sein müsse. Sein Ausdruck hatte also nur insofern Sinn, als er die örtliche Lage des Tempels der Polinchos näher bezeichnen und deren Bedeutsamkeit hervorheben sollte.

Das Bedeutungsvolle dieser Lokalverhältnisse und wie dasselbe in dem Tempel der Polinchos, ganz besonders in seiner Grundplananlage, künstlerisch verkörpert hervortrat, wie dieser Tempel der Stadtbesitzerin, (Polinchos) gewissermaßen das Mittelglied zwischen der alten Polis und der Burg bildete, wie er die Idee der Versöhnung zwischen zweien sich einander bekämpfenden Momenten der athenischen Cultur versinnlichte, (welche Versöhnung auch durch den daselbst gestifteten Altar der Vergessenheit bestimmter ausgedrückt wurde) dieses durch genauere Prüfung des Terrains klarer zu machen, ist meines Erachtens die noch zu lösende wichtigste Aufgabe des Forschers auf der Akropolis.

Herr Beulé hat die Bedeutung dieser Aufgabe nicht erkannt und konnte sie daher auch nicht lösen. Wir wissen noch nichts Nä-

heres über die Profilverhältnisse der Akropolis, während doch jeder langweilige Berg Europa's nach allen Richtungen hin in seinen Profilen gemessen und auf Reliefkarten plastisch dargestellt wurde. Wichtiger wäre es meiner Ansicht nach gewesen, den Schutt, der den östlichen Theil der Burg, zwischen dem Tempel der Poliuchos und dem Parthenon, noch zu bedecken scheint, hinwegzuräumen, als die Ausgrabung des aus alten Bruchstücken zusammengebauten Thores.

Sei dem, wie ihm wolle, so bietet schon das Geschehene mir erwünschten Stoff zur mehreren Befestigung meiner Vermuthung, daß die im Jahre 1836 neben den Propyläen gefundene Inschrift sich auf den genannten Bau und nicht auf das Erechtheum bezieht. Aus der Lage der Terrassen, wie sie auf dem von Beulé gegebenen Plane der Akropolis gezeichnet ist, geht hervor, wie bequem sie sich zum Aufstellen der Maschinen und Erdwinden, die bei dem Propyläenbau gebraucht wurden, darbieten mußte. Ist diese Terrasse nun wirklich ein Theil der alten arx, des Κεκρόπιον ἄστυ, oder verkürzt des Κεκρόπιον, welches mir außer Zweifel zu sein scheint, so folgert sich daraus mit größter Wahrscheinlichkeit, daß die Inschrift die des Κεκρόπιον in Verbindung mit Hebemaschinen erwähnt, welche dort standen und zu dem Baue eines gegen Osten liegenden Gebäudetheiles dienten, sich auf den Punkt bei aa des beifolgenden Plans (s. d. folg. Nr.) und überhaupt auf den Bau des Propylaion beziehe.

Einen Theil der alten Mauern des von mir als Kekropion bezeichneten Plateau erkennt Herr Beulé für cyklopisch, (ich hätte gewünscht, er gäbe uns eine Ansicht davon) und bringt sie mit dem Pelasgikon in Verbindung.

Ueber diesen Punkt hege ich sehr bedeutende Zweifel, ja ich glaube im Gegentheil, man müsse das Pelasgikon wo anders, als auf der Akropolis oder in dessen unmittelbarer Nähe suchen. Die Stelle im Suidas: (ἠπέδιζον τὴν Ἀκρόπολιν, περιέβαλλον δὲ ἐννεάπυλον τὸ πελάργικον) ist doppelsinnig. In einem Sinne würde die Stelle besagen: Die Pelasger umgaben die Akropolis mit dem Pelasgikon, dann wäre die alte πόλις, (d. h. ἡ νῦν ἀκρόπολις τότε δὲ ὀνομαζομένη πόλις) das Pelasgikon. In dem anderen Sinne genommen werde sie aber das Pelasgikon als eine abgesonderte, von der Akropolis ganz unabhängige Festung bezeichnen, welche die Pelasger περιέβαλλον, d. i. mit einem Peribolos umgeben.

In diesem Bezirke, der später in Bann gethan wurde, verschanzten sich die Tyrannen und wurden dort von Kleomenes und den Athenern belagert. Die Stelle des Herodot (V. 64) enthält keinen Beweis, daß das Pelasgikon die Akropolis gewesen sei, die vielmehr in den Händen des Kleomenes gewesen zu sein scheint, der die ἄστυ inne hatte, es sei denn, daß Herodot unter ἄστυ an dieser Stelle nicht die Burg, sondern nur den unteren Theil der Stadt verstehe, was ich nicht glaube. Wäre unter Pelasgikon die Akropolis gemeint, so würde Herodot der Akropolis auch wohl die Ehre gelassen haben, sie zu nennen.

Außer den erwarteten und nicht von mir gefundenen Spezialitäten über die Terrainverhältnisse und Profile der Akropolis suchte ich auch vergeblich in dem Beuléschen Buche nach Neuem über das Erechtheum. Es scheint, er sei schon müde gewesen, als er dort ankam. Er läßt seinen Pausanias zuerst an den östlichen Portikus vor das Bauwerk treten, dann geht er mit ihm nicht hinein, sondern die Treppe neben dem Tempel hinab zu dem nördlichen Portikus, beschreibt diese und die Spuren des Dreizacks, dann kehrt er wieder um und geht zur östlichen Thüre hinein in den Tempel u. s. w. Auf allen diesen Irrwegen erfahren wir aber nicht das geringste Neue. Die Tataz'sche Restauration wird wiedergegeben, ohne Angabe, ob dieser Plan von Herrn Beulé adoptirt sei oder nicht, wenigstens tadelt er manches daran. Eine eigene Idee darüber zu äußern, entspricht nicht seinem angenommenen System äußerster Reserve.

In dem Grundrisse ist noch eine Mauer verzeichnet, die einen unregelmäßigen Raum vor der westlichen Seite des Erechtheum abschließt, der von ihm das Sphäristerion der Errhephoren genannt wird, aber es findet sich nichts im Texte, was diesen Fund bestätigte oder genauer beschriebe. Ich glaube diesmal, daß nur der Ansatz zu einer Mauer, an dem Vorsprung der Nordportikus ihn zu der Angabe derselben veranlaßt habe, während sie sich gar nicht mehr in Wirklichkeit vorfindet. Ich habe durch diese Muthmaßung hin in dem beigegebenen Plane mich nicht darnach gerichtet.

Zürich, den 30. August 1855. **Gottfried Semper.**

Von der Wichtigkeit der Handschriften mit Miniaturbildern in der Kunstgeschichte.*)

Es ist bekannt, daß der Brauch Manuscripte mit Miniaturbildern zu schmücken schon in den ältesten christlichen Zeiten in allen civilisirten Ländern Europa's geherrscht hat, noch mehr war dies der Fall im Mittelalter und selbst bis zu den Zeiten der Renaissance im 16. Jahrhundert. — Die große Wichtigkeit dieser Miniaturen in Bezug auf die Sitten, Trachten, Waffen u. s. w. dieser Zeiten ist allgemein anerkannt und hat eine Anzahl werthvoller Werke hervorgerufen. Dasselbe kann gesagt werden in Bezug auf die Randverzierungen und Initialen, an denen diese Handschriften so reich sind, und welche ohne alle Frage das reichste Repertorium ornamentaler Kunst jener früheren Zeit sind. Aber es ist noch etwas anderes um die Miniaturen selbst, sofern man sie als einen Theil der Kunstgeschichte betrachtet. Ihre ganze Wichtigkeit in dieser Beziehung, obgleich von d'Agincourt zuerst schon hervorgehoben, ist bis jetzt durchaus nicht zur vollen Würdigung gekommen. Da ich diesem Gegenstande das Studium mehrerer Jahre gewidmet und dazu die schönsten Handschriften in den verschiedenen Bibliotheken von Italien, Frankreich, England, Deutschland, Belgien und Holland genau untersucht habe, so wage ich vorauszusetzen, daß einige wenige Bemerkungen von mir nicht ganz intresselos sein möchten.

Diejenigen, welche die richtige Unterscheidung zwischen dem Ausdruck der Gedanken durch die Sprache oder durch Kunstformen inne haben und welche aus Erfahrung wissen, wie wenig auch die glücklichste und umständlichste Beschreibung eines Kunstwerkes dem Geiste das Bild wiederzugeben im Stande ist, welches die leibliche Anschauung erzeugt, werden bereitwillig zugeben, daß die Geschichte eines jeden besonderen Gebietes der Kunst nur so weit genügend studiert werden kann, als sein Entwickelungsverlauf in einer Folge von existirenden Beispielen bezeichnet werden kann. Dies zugegeben, so folgt daraus, daß, mit Ausnahme von Italien, welches eine große Anzahl von Wandmalereien und Gemälden auf Holz aus dem Mittelalter besitzt, die Kunstgeschichte der übrigen europäischen Nationen in dem angegebenen Zeitraum nur in ihren Miniaturen zu beschreiben ist. Diese allein zeigen uns eine ununterbrochene Folge von Beispielen der Malerei in Frankreich, England, Deutschland, den Niederlanden und Spanien durch Jahrhunderte hindurch bis zum 15. Jahrhundert; indem die größeren Gemälde jenes Zeitalters, welche an Mauern oder auf Holz ausgeführt sind, mit wenigen Ausnahmen gänzlich dem Untergange verfielen.

---

*) Diese interessante Mittheilung hat uns unser geschätzte Mitarbeiter, Herr G. F. Waagen, in Form eines als Manuscript gedruckten offenen Briefes in englischer Sprache, zugehen lassen, und wir machen gern von seiner Erlaubniß, ihn weiter zu verbreiten, Gebrauch. Wir fügen den dringenden Wunsch hinzu, daß sich im deutschen Vaterlande hochherzige Kunstfreunde finden möchten, welche eine Ehre darin setzen wollen, ein Werk deutschen Fleißes und deutscher Forschung auch in unserem Lande und in unserer Sprache zur Ausführung bringen zu helfen.

Nun bemerken wir aber bei einer Vergleichung der Kunstformen monumentaler Werke mit denjenigen, welche sich in den gleichzeitigen Miniaturen finden aufs deutlichste, daß zu allen Zeiten die genauste Uebereinstimmung zwischen beiden bestanden haben muß. So tragen z. B. die italienischen Miniaturen, welche den toscanischen Handschriften des 14. Jahrhunderts angehören, durchaus den Stempel Giotto's; und diejenigen der Niederlande von 1440—1500 denjenigen der Schule der van Eycks. Wir sind daher, durch gesunde Kritik geleitet, vollkommen berechtigt, den größeren Kunstwerken derjenigen Zeiten, von denen keine gleichberechtigte Ueberbleibsel erhalten worden sind, dieselbe Gefühlsweise, denselben Styl zuzusprechen, welcher in den erhaltenen Miniaturen herrscht, und allein auf diese Weise können wir einen wirklichen Begriff von ihrem Charakter erlangen. Es haben auch in vielen Fällen die größten Meister der verschiedenen Länder es nicht für gering geachtet, ebenso gut Miniaturen als größere Kunstwerke auszuführen. Ich brauche nur Fiesole und Andrea Mantegna in Italien, Hans Memling (irrigerweise Hans Hemling genannt), in den Niederlanden Jan Fouquet von Tours, der große Hofmaler Ludwigs XI. in Frankreich und Hans Holbein in Deutschland zu nennen. Zugleich erlaube ich mir zu bemerken, daß sichere Schlüsse nur nach der ansehnlichsten Klasse von Handschriften (Prachtmanuscripten) gemacht werden können, d. h. solchen, welche durch die Feinheit des Pergaments, die Schönheit des Textes u. s. w. zeigen, daß sie für Personen ausgeführt wurden, welche Mittel genug besaßen, um sich die Dienste der besten Miniaturmaler ihrer Zeit anzueignen.

Ein anderer, den Miniaturen eigenthümlicher Vortheil, den ich nicht vergessen darf zu berühren, besteht darin, daß entweder durch die Daten in der Handschrift oder durch die geschichtliche Bedeutung der Personen, für welche sie angefertigt wurde, oder endlich doch jedenfalls durch den Charakter der Schrift die Zeit der Ausführung oft ganz genau bestimmt werden kann, während das Datum der Wandmalereien oder der Malereien auf Holz, die uns erhalten worden, meist sehr unbestimmt sind und gerade nur durch die Vergleichung mit den übereinstimmenden Miniaturen festgestellt werden kann.

Außer dieser Beziehung, in welcher die Miniaturen zu den Kunstwerken von größerer Ausdehnung stehen, muß ich noch bemerken, daß sie auch für sich einen hohen künstlerischen Werth und eine große geschichtliche Bedeutung haben, namentlich da sie die einzige Form sind, in welcher die verschiedene Denkungsart des Mittelalters vollkommen wiedergegeben ist. Ich will hier nur vor Allem auf die verschiedenen Folgen von symbolischen und allegorischen Darstellungen hindeuten, durch welche die Geistlichkeit zu dem religiösen Gefühl des Volkes sprach und dasselbe beherrschte; — auf jene Bilderbibeln, welche in einer endlosen Verschiedenheit die Typen und Gegentypen des alten und neuen Testaments in ihrer gegenseitigen Beziehung zu einander klar machten — jene sog. specula humanae salvationis, Ars moriendi, Biblia pauperum ꝛc., von denen, wie jeder Kenner von Miniaturen weiß, die dicken Bücher des 15. Jahrhunderts nur die spätesten und oft sehr zusammengezogenen Variationen sind. Es giebt viele Freskomalereien der größten Meister, selbst des 16. Jahrhunderts, z. B. einige der Compositionen Michel Angelos in der Sixtina (wie zuerst Sir Charles Eastlake in einer größeren Note zu Kugler's Malerschulen in Italien nachgewiesen hat), welche von diesen lange angenommenen Kunstformen geborgt worden sind, und welche wir nur durch die Bekanntschaft mit diesen Formen richtig entziffern können. Nächst diesen religiösen Gegenständen läßt sich die ebenfalls jener Zeit eigenthümliche Klasse von Ideen anführen, welche sich auf das Ritterthum, die Troubadourpoesie und die phantastische und allegorische Sinnesweise jener Periode bezieht; sie ist in ihrer ganzen Fülle uns nur auf den Blättern illuminirter Manuscripte aufbewahrt.

Durch alle diese Gründe von der Wichtigkeit der Miniaturen in Handschriften überzeugt, bin ich der Erste gewesen, der sich bemüht hat, in seinen verschiedenen Beschreibungen der Kunstwerke von Großbrittannien und Paris die Entwickelungen der Malerei in Frankreich und England vom 9ten bis zum 15ten Jahrhundert nach diesen Quellen zu schildern. Zugleich aber habe ich die Unzulänglichkeit der Beschreibung bei gänzlicher Abwesenheit bildlicher Illustration gefühlt. Es ist daher mein ernster Wunsch, eine Geschichte der Miniaturmalerei des Mittelalters illustrirt durch treue Facsimiles aus den vorzüglichsten und echtesten Handschriften herauszugeben, welche die Entwickelung der Malerei bei jeder Nation vom 9ten bis zum 15ten Jahrhundert auf das Deutlichste ins Licht setzen möchte. Die Verwirklichung dieses Planes wird größtentheils davon abhängen, welches Interesse die Kunstfreunde der verschiedenen Länder an diesem Gegenstande nehmen möchten.

Ich habe die Ehre zu sein u. s. w.

Dr. G. F. Waagen.

Kunstliteratur.

Reiseberichte aus Aegypten. Geschrieben während einer auf Befehl Seiner Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen in den Jahren 1853 und 1854 unternommenen wissenschaftlichen Reise nach dem Nilthale von Heinrich Brugsch. Mit einer Karte, drei Schrifttafeln und drei Beilagen. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1855. 8. (XIV. u. 351 S.).

Das Besondere und Seltsame des ägyptischen Landes, wie das Eigenthümliche seiner Monumente hat von jeher das wissenschaftliche Interesse vieler Gelehrten und, in jüngerer Zeit, auch die Neugierde vornehmer Touristen und Künstler in so hohem Grade erregt, daß sie die Unbequemlichkeiten einer Reise dorthin nicht scheuten, um jene „Wunder der Welt" an Ort und Stelle kennen zu lernen. In England scheint es bereits Mode geworden zu sein mit dem „rothen Buch" in der Hand eine Winterreise nach Aegypten zu unternehmen. Sämmtliche Berichte der Nilreisenden, von denen des Herodot an bis auf die der Gegenwart stimmen in ihrem Erstaunen über die Originalität und Großartigkeit der ägyptischen Denkmale überein. Selbst die Nachrichten eines „deutschen Kleinstädters" darüber lassen ihnen auch hierin volle Gerechtigkeit wiederfahren. Den Gelehrten sind diese Monumente, mit zunehmendem Verständniß derselben, eine unerschöpfliche Quelle der Forschung geworden, denn die Zeit, wo, wie Diodor berichtet, gelehrte Griechen eine Ehre darin suchten, nach Aegypten zu reisen, um die Einrichtungen und Gesetze des Volkes zu studiren, ist längst dahin. Kaum vermögen die noch vorhandenen, monumentalen Schrift- und Bild-Reste aus jenen Blüthenperioden des Pharaonenreiches den zerstörenden Händen der dort gegenwärtig herrschenden Bevölkerung zu widerstehen. In ihr fließt, wie es scheint, noch etwas vom Blute der Hyksos, der schonungslosen Verwüster der ältesten, ägyptischen Kultur. Die Wissenschaft erfüllt somit eine der heiligsten Pflichten gegen sich selbst, wenn sie alles aufbietet, von diesen ältesten Urkunden der Geschichte so viel zu retten, als sie nur immer vermag. Seit dem Erscheinen des durch die ägyptischen Feldzüge Napoleons veranlaßten, französischen Werkes ist denn auch Außerordentliches dafür geschehen. Nächst diesem, der Description de l'Egypte etc., wollen wir nur auf die umfassenden, kostbar ausgestatteten Publikationen von Rosellini, R. Lepsius u. A. und das überaus gründlich durchgearbeitete Buch von Wilkinson hinweisen. Alle diese Arbeiten besagen, die zum Theil gründlichen Werke anderer Gelehrten ungerechnet, wie hoch das Studium der ägyptischen Alterthumskunde überhaupt anzuschlagen ist. Sie legen

gleichzeitig ein schönes Zeugniß für den wissenschaftlichen Eifer der verschiedensten Regierungen ab, da ihre Herstellung meist nur durch großmüthige Unterstützungen derselben ermöglicht werden konnte.

Nach allen diesen wissenschaftlichen Bestrebungen ist Aegypten als eine Urquelle geschichtlicher Erkenntniß von der gesammten Gelehrtenwelt bereits anerkannt. Es nimmt nicht mehr, wie das früher der Fall war, die Stelle eines räthselhaften Curiosum ein. Seit den glücklichen, sprachlichen Forschungen eines Champollion und den historischen Untersuchungen Heerens ist das Studium der ägyptischen Alterthumskunde jedem Kultur-, Kunst- und Geschichtsforscher ein unerläßliches geworden. Mit Dank wurde daher auch die im Jahre 1852 und 1853 erschienene „Geschichte des Alterthums von Max Duncker", als ein Versuch die bisher gewonnenen Resultate zusammenzufassen, entgegengenommen. Die schon jetzt von diesem Werk erschienene zweite, sehr vermehrte Auflage liefert für das Gesagte den vollgültigen Beweis, zugleich aber auch dafür, daß unsere Kenntniß des eigentlichen Alterthums erst jetzt, durch die neueren ägyptischen Forschungen in Verbindung mit den neuesten Entdeckungen in Mittelasien durch Flandin, Lajard u. A. beginnt, wahrhaft wissenschaftliche Gestalt zu gewinnen. Mit begründetem Recht läßt sich aber auch schon jetzt behaupten, daß ohne gründliche Kenntniß der Kultur und Geschichte des alten Aegyptens die Entwickelung der orientalischen Kultur überhaupt unverständlich bleibt und daß eben nur ein tieferes Studium jener Urverhältnisse, wie sie die vorhandenen Monumente veranschaulichen, die Lösung des oft Räthselhaften in der Kulturgeschichte späterer Epochen ermöglicht. Welche Ergebnisse daraus auch der Kunstgeschichte insbesondere erwachsen, bedarf hiernach keiner weiteren Erörterungen. Hierauf hat F. Kugler in seinen eben erscheinenden Werken, der dritten Auflage der „Kunstgeschichte" und der „Geschichte der Baukunst" bereits deutlich genug hingewiesen.

Wenden wir uns nach dieser allgemeinen Erörterung über die Wichtigkeit des Studiums der Aegyptologie, die namentlich für den Theil des Publikums, selbst des gebildeten, geschrieben ist, welcher von Alters her gewohnt ist mit einem bequemen, mitleidigen Achselzucken daran vorüberzugehen, zu den vorliegenden „Reiseberichten von H. Brugsch, so müssen wir sie zunächst als ein treffliches Mittel zur allgemeineren Anregung des Interesses für diese Wissenschaft, von Herzen willkommen heißen. In höchst anziehender Form geschrieben, liefern sie, ganz abgesehen von ihrem gediegenen, wissenschaftlichen Inhalt, ein überaus reizendes Bild einer mit Heiterkeit und Humor gewürzten Gelehrtenreise durch das Land der Pharaonen und das der gegenwärtigen Bevölkerung. Treffliche Schilderungen heutiger Zustände mit stetem Hinblick auf die Vergangenheit begleiten die wissenschaftlichen Forschungen in einer belebenden und erquickenden Weise. Naturschilderungen, welche die feine Beobachtungsgabe des Reisenden auch nach dieser Seite hin bekunden, vergegenwärtigen die Oertlichkeiten sammt den ihnen angehörenden Monumenten so lebendig, daß wir von den Eindrücken, welche diese im Zusammenhange mit der sie umgebenden Natur auf den Beschauer ausübten, die volle Ueberzeugung mitgewinnen. Dabei ist die Sprache des Verf. so klar und einfach, die Darstellung des Einzelnen so gewissenhaft treu, daß die Phantasie des Lesers sich nirgend, weder in die Enge noch in die Weite getrieben fühlt, vielmehr überall ihre volle Befriedigung findet. — Der wissenschaftliche Inhalt dieser „Reiseberichte" bringt bei alledem des Neuen und Interessanten so viel, daß wir uns hier nur auf wenige Andeutungen beschränken können. Er bildet gewissermaßen eine wesentliche Ergänzung der im Jahre 1852 erschienenen, nicht minder interessanten und gelehrten „Briefe u. s. w. von R. Lepsius." Die Reise von Brugsch erstreckte sich indeß nur über Aegypten. Die aethiopischen Länder und ebenso die Halbinsel des Sinai, welche Lepsius besuchte und durchforschte, ließ Brugsch unberührt. Er macht uns zunächst mit den monumentalen Resten, die sich in und um Alexandrien und in der libyschen Wüste bei Abusir befinden, bekannt; sodann begleiten wir ihn nach Kairo und, während seines interessanten Aufenthaltes daselbst, auf den größeren und kleineren Exkursionen, die er von dort aus nach den Pyramiden von Gizeh, zu den Steinbrüchen von Tura, nach Memphis u. s. f. unternahm. Im September 1853 verlassen wir mit ihm Kairo und lernen nun auf dem langen Wege bis Philae und von dort zurück die ganze Fülle der Denkmale, welche sich auf dem östlichen und westlichen Nilufer ausbreitet, in anschaulichster Weise kennen. Die Absicht des Verf. beim Studium der Monumente war wesentlich die, ihren bildlichen und schriftlichen Inhalt möglichst erschöpfend kennen zu lernen und zu sammeln. Wer die mitheimgebrachten Studien kennt, muß über den Aufwand von Kraft und Fleiß erstaunen, den Brugsch bei seinem nur einjährigen Aufenthalte in Aegypten und ohne die geringste Unterstützung eines Hülfe leistenden Gefolges daran setzte. Sie enthalten über das Kulturleben der alten Aegypter und namentlich auch über deren Kultus, bis jetzt die schwächste Seite unseres Wissens, die interessantesten Aufschlüsse, so daß ein schleuniger Fortgang seines begonnenen, größeren Werkes „Monuments de l'Egypte" sehr zu wünschen wäre. In Bezug auf die Aufschlüsse über Kultus und Zeitrechnung war dem Verf. das Glück besonders günstig. Während seiner Anwesenheit in Kairo war nämlich der französische Gelehrte Mariette gerade damit beschäftigt, seine Entdeckung des Serapeums vom Schutt bloßzulegen, wodurch denn jenem Gelegenheit wurde, die daselbst vorhandenen Inschriften u. s. w. zu sammeln. Gegenwärtig befindet sich Mariette mit seinen Schätzen in Paris, und Brugsch, von ihm eingeladen, ebenfalls. Bei dessen unermüdlichem Fleiß und gründlichem Wissen dürfen wir daher ohne Zweifel bald noch wichtigeren Nachrichten über den Apiskult und die sich darauf beziehende Zeitrechnung entgegensehen, als solche die „Reiseberichte" darbieten.

Als eine überaus dankenswerthe Bemühung des Verf. sind die vielen, seinem Werke einverleibten Uebersetzungen der wichtigsten Hieroglyphen-Inschriften anzuerkennen. Durch sie wird dem jener Bilderschrift Unkundigen ein nutzbares Material für anderweitige Forschungen untergebreitet. Wie wichtig aber die Kenntniß dieser Dokumente zur Beurtheilung der Kulturgeschichte des Alterthums ist, erhellt allein aus dem Umstande, daß sie zugleich die ältesten Urkunden für die Geschichte Vorderasiens mit abgeben. In den seit dem Beginn des neuen ägyptischen Reiches entstandenen Inschriften, welche Kriege, Siege und Tributforderungen der Pharaonen betreffen, werden seit Thotmosis III. (1621—1578 v. Chr.) fast alle Länder Vorderasiens bis zum Lande Naharaina (Mesopotamien) namentlich aufgeführt. Auf einer Stele, mit dem Namen Amenhotep II., geschieht selbst der „Festung Nenii" (Ninive) Erwähnung. Unter den vielfach bildlich dargestellten und durch Beischriften näher bezeichneten, Tribut bringenden Völkern erscheinen bereits auf einer Liste Ramses II. (Sesostris) 1363—1297 v. Chr. die „Javan" oder Jonier und an einem andern Orte werden ausdrücklich die „Griechen" genannt. —

Für die Beurtheilung der kunsthandwerklichen Thätigkeit der vorderasiatischen Stämme ist ein Dokument, welches die durch Abbildungen bei Rosellini u. A. bereits bekannten, bildlich dargestellten Prachtgefäße als „Erzeugnisse des heiligen Landes" aufführt, von unschätzbarem Werth, wenngleich die altägyptische Kunstindustrie, als deren Erzeugnisse diese Gefäße noch vor kurzem betrachtet wurden, dadurch einen Stoß erleidet. — Aus den für die Kunstgeschichte Aegyptens wichtigen Bemerkungen des Verf. wollen wir nur die herausheben, daß er den Abschluß des reinen, klassischen Skulpturstyls, der erst wieder in der Renaissanceperiode etwa 800 Jahre später, unter Psammetich I. auftaucht, unter Seti I. (um 1414 v. Chr.)

setzt, dagegen die Theile der von diesem begonnenen Bauten, die Ramses II. (der Große) vollendete, als in Eile ausgeführt und deren Bild- und Hieroglyphenschmuck als minder vollendet hinstellt.

Schließlich sei auch noch einer für die frühmittelalterliche, christliche Kunst interessanten Mittheilung gedacht, die eine merkwürdige Entdeckung in den Ruinen des Tempels von Luxor veranlaßte. In dem ersteren, größeren Vorhof desselben fand man nämlich beim Wegräumen von Schutt, über den ägyptischen Wandbildern angebracht, ziemlich umfangreiche Freskengruppen. Wie aus baulichen Umwandlungen, die in diesem Raume einst vorgenommen worden sind, hervorgeht, so hatte er zu einer christlichen Kirche gedient. „Die alte Thüre zum Sanctuarium wurde in eine hübsche Nische umgestaltet, eine Hauptthür und Nebenpforte geöffnet, sonst aber das Ganze allenthalben geschlossen. Zu beiden Seiten der Nische wurden zwei Granitsäulen mit jonischem Kapitäl aufgerichtet und die innere Nische, so wie der alte Hieroglyphentext der Wände mit Freskenmalerei überkleidet. In der Nische sah man — so scheint es dem Verf. — die Bilder von vier Aposteln. Die übrigen Darstellungen zeigen zum Theil bewaffnete Männer in römischer Waffentracht, welche ihre Rosse führen." Jedermann, wie Brugsch versichert, der diese Malereien gesehen, muß ihren großen Kunstwerth zugeben. Ueber das Zeitalter ihrer Entstehung herrscht indeß noch gänzliche Ungewißheit. Den besten Schlüssel zur Lösung dieser Frage scheinen dem Verf. einige griechische Inschriften darbieten zu können, die er stellenweis auf dem Stucke vorgefunden und treu kopirt hat. Er glaubt, daß sich durch die paläographischen Formen derselben die Zeit der Abfassung näher bestimmen lasse. Eine Abbildung dieses merkwürdigen Kunstwerkes ist mir bis jetzt nicht zu Gesichte gekommen. Die Herstellung einer solchen wäre aber um so wünschenswerther, als die Malereien sich immer mehr und mehr von der Wand ablösen und zerfallen. Ich zweifele nicht daran, daß sich aus dem Kunststyl derselben und dem dargestellten Kostüm ein sicheres Datum ermitteln läßt, um so mehr, als die Tracht so genau auch in der Färbung beobachtet sein soll, daß „Künstler von Fach eine sammtne (?) Fußbekleidung erkannten" und hiernach das Werk ins „Mittelalter" (ein allerdings weitläufiger Zeitraum!) verwiesen. Wie mir aus den wenigen Andeutungen über diese Malereien, die ich in Erfahrung bringen konnte, hervorzugehen scheint, gehören sie der römisch-byzantinischen Zeit, vielleicht dem sechsten Jahrhundert, der Epoche Justinians I. an.

H. Weiß.

Zeitung.

E **Berlin.** Der Maler Julius Glinski ist von der Akademie der Künste zum akademischen Künstler ernannt worden.

Afinger ist von seinem Rheinischen Aufenthalt wieder zurückgekehrt. Er hat in Bonn eine äußerst gelungene Büste des Dichters E. M. Arndt gefertigt, welche, in Marmor ausgeführt, für die Aula der Universität bestimmt ist. Außerdem hat der Künstler eine lebensgroße sitzende Statue dieses ältesten unserer lebenden Dichter für das Greifswalder Monument zu modelliren.

Bei der Lektüre treffen wir in Stark's: „Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich"*) auf folgende Stellen, welche uns der Beherzigung sehr werth erscheinen und die wir uns daher erlauben, auszuziehen:

„Es ist dieses über ganz Frankreich verbreitete Netz von kleineren Kunstschulen, die zugleich in der damit verbundenen und regelmäßig geöffneten Sammlung ihre Vorbilder erhalten, von großer Bedeutung für die Verbreitung einer gewissen künstlerischen Bildung und Productivität in den gebildeten wie den Handwerksständen, wie sie Frankreich gerade auszeichnet. In Deutschland sind die Gewerb- und Sonntagsschulen meist der künstlerischen Anregung ganz fremd und die eigentlichen Kunstschulen nach außen sehr abgeschlossen. Und wie schwer zugänglich sind in kleineren Städten die kleinen, meist fürstlichen Gemäldegallerien! Das Bewußtsein, daß die Kunst einen Theil der Nationalehre und des Nationalbesitzes ausmache, ist dagegen in Frankreich ein sehr lebendiges und veranlaßt zu der bereitwilligen, uneigennützigen Beisteuer der Privaten im reichsten Maaße."

„Mit Freude wird man die durchaus liberale Weise gewahren, in welcher die Benutzung der Sammlungen dem Publikum gewährt ist. Alle sonst so häufigen, kleinlichen Verbote gegen das Notizmachen, gegen das Abzeichnen, gegen das Sprechen fallen hier weg. Nirgends sah ich so viel nach Antiken zeichnen, so viel Bilder copiren, ohne doch dem Beschauer durch Gerüste, Schienen u. dgl. beschwerlich zu fallen. Während wir Deutschen im Ganzen ruhiger und gründlicher eine Sammlung betrachten, in uns das geistige Bild objektiver aufnehmen, ist jene unmittelbare praktische Benutzung nicht blos vom Künstler von Profession, nicht blos von ästhetisirenden Damen, nein von dem geschickten Techniker, von dem einfach zeichnen lernenden jungen Mädchen bei den Franzosen eine viel allgemeinere. Und während man z. B. in Berlin Sonntags die Sammlungen schließt, wo der Gewerbtreibende nur Zeit hat sie zu sehen, ist dieser Tag für den Louvre gerade der eigentliche Tag des Volksbesuchs. Ich habe eines Sonntags mit dem Vorsteher der Antikenabtheilung, Herrn de Longperier, den Louvre durchwandert und gesehen, was für Leute da ab und zuströmen und wie sie die Dinge betrachten. Sehr bezeichnend war mir hierbei eine Mittheilung meines Begleiters, wie er nie versäume, vor dem Sonntag in Zeitungen etwaige neue Ankäufe, z. B. von ein Paar Vasen oder Bronzen bekannt zu machen; sicherlich werde dann von den verschiedensten Seiten, von Leuten, die gar kein specielles Interesse an dem Object nähmen, nach diesen Ankäufen gefragt; ganze Gruppen bildeten sich darum und jeder spreche gleichsam den eigenen Antheil aus an dieser Erweiterung des nationalen Eigenthumes und Stolzes."

Wir bemerken hierzu, daß wir uns über den uns ebenfalls stets sehr wichtig erschienenen Sonntagsbesuch der Museen Jahrg. 1854 S. 25 ausgesprochen haben und möchten diese Angelegenheit den betreffenden hohen Behörden nochmals an's Herz legen.

Hp. **Bologna.** Reisen den Kunstfreunden ist das anmuthige kleine Bild von Guido Reni bekannt, welches sich in der hiesigen Kirche S. Bartolommeo befand, ein Oval von 68 Centimeter Höhe und 55 C. Breite, die h. Jungfrau mit dem Kinde darstellend. Es hing unter dem größeren Bilde eines Seitenaltares. In der Nacht des 16. Juli d. J. ist dasselbe entwendet worden. Die päpstliche Regierung hat den auswärtigen Regierungen hiervon, unter Mittheilung einer photographischen Abbildung des gestohlenen Bildes, Anzeige gemacht, da man Grund zu der Vermuthung hat, daß der Diebstahl in der Absicht, das Bild einer der großen europäischen Gallerien zu verkaufen, unternommen sei. Man hofft, hiermit die Spur des entführten Werkes wieder auffinden und der Stadt Bologna dies kostbare Besitzthum zurückführen zu können.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Beigetreten sind neuerdings:

34. Der Kunstverein zu **Breslau**,
35. Der westphälische Kunstverein zu **Münster**.

Loaff. Gotha. Friedrich Eggers. Berlin.

Gemäldeverkauf.

Am 25. September und folgende Tage soll in Hamburg eine altbekannte Sammlung sehr werthvoller alter Oelgemälde und andere Kunstsachen öffentlich versteigert werden.

Das Verzeichniss ist durch alle Kunst und Buchhandlungen (in Hamburg durch den Kunsthändler **G. Heubel** und Kunstmakler **C. Meyer** zu beziehen.

*) Jena, bei Frommann, geh. 3 Thlr., geb. 3⅓ Thlr.

(Dieser Nummer ist Nr. 19 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 39. **Donnerstag, den 27. September.** **1855.**

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von W. Lübke.

1. Ueber Dresden nach Bayern.

Du hast, lieber Freund, mir gestattet, von den wechselnden Bildern, die auf meinem Ausflug nach Süddeutschland an mir vorüberziehen werden, Dir gelegentlich eine kleine Skizze zu entwerfen. Als ich diese angenehme Pflicht auf mich nahm, bedachte ich voll guten Eifers nicht, welche Schwierigkeiten sich der Erfüllung in den Weg drängen würden. Jetzt, da ich an die Ausführung meines Versprechens gehen will, wird mir erst klar, daß ich wohl zu viel übernommen habe. Du weißt, in welchem Mißverhältniß zu der Menge bedeutender Anschauungen, denen ich entgegengehe, meine kurz gemessene Zeit steht. Das Wichtigste wird oft nur einen allgemeinen Eindruck zurücklassen können, während Bestimmung und Zufall vielleicht den Blick gerade auf Nebensächliches dauernder fesseln werden. So mag es mir leicht gehen, wie einem Landschafter, der in reicher Alpengegend von dem unermeßlichen Bilde zwar einen großen Eindruck empfängt, seiner Mappe aber nur, gleichsam als kleines Erinnerungszeichen, einige leichte Umrisse oder unscheinbare Vordergrundsstudien, eine Felspartie, einen Baum, eine Pflanzengruppe einverleiben kann. Willst Du mit solchen abgerissenen Studien verlieb nehmen, wohlan so will ich versuchen, den Mangel an Rundung und Ausführung wenigstens durch Treue und Frische der Anschauung in etwas zu ersetzen.

Mit einem Abstecher nach Dresden begann ich meinen Ausflug. Im vorigen Jahr bei längerem Aufenthalt war ich dort so freundlich aufgenommen worden, hatte so viel gemüths- und geistverwandte Berührungen gefunden, daß mir die im Doppelbunde von Kunst und Natur so schön begünstigte Stadt seitdem fast heimatlich lieb geworden war. Ich mochte also auch diesmal nicht vorbeireisen; der kurze Umweg wurde nicht gescheut, und wie bin ich dafür belohnt worden!

Eben war durch Meister Schnorr's unermüdliche Thätigkeit die Aufstellung der Gemäldegalerie im neuen Museum dem Wesentlichen nach vollendet, und bereits hatte man angefangen, dem Publikum die fertigen Räume zugänglich zu machen. Hatte ich im vorigen Jahre den Bau selbst in seinem Verschreiten mit Interesse verfolgt, so gewann er jetzt erhöhte Bedeutung. Schon das Aeußere hat durch Hinwegräumung des Zaunes und der Bauhütte an Eindruck gewonnen. Eben waren die Arbeiter beschäftigt, die Bassins zweier großer Springbrunnen zu legen, welche vor der Front, von Rasenbeeten eingefaßt, sich stattlich ausnehmen werden. Auch die Restauration des Zwingerflügels schreitet in ihrer gediegnen Ausführung rüstig vor. Noch kurze Zeit, und die ganze Baugruppe wird mit ihren Umgebungen vollendet sein, und der weite Zwingerhof mit dem Walde duftender Orangenbäume wie ein stiller Tempelvorhof das Heiligthum der Kunst vom Getriebe des lauten Alltaglebens sondern.

Die Treppenhalle, durch die man in's Hauptgeschoß gelangt, hat in ihrer ernsten Einfachheit etwas feierlich Stimmendes, würdig Vorbereitendes. Der Architekt hat es wohl verstanden, daß wir gesammelt, nicht durch ein Gemisch verschiedenartiger Eindrücke zerstreut sein wollen, wenn wir den kunstgeweihten Räumen uns nahen. Mein Weg führte zuerst in den Kuppelsaal. Du wirst Dich erinnern, daß derselbe den Mittelpunkt des Baues einnimmt, an welchen in der Längenaxe beiderseits sich die Hauptsäle reihen. Man hatte anfänglich beabsichtigt, hier eine Tribuna der ausgezeichnetsten Meisterwerke zu schaffen. Von dieser Idee, die das einzelne Werk aus dem geschichtlichen Zusammenhange reißt und durch Nebeneinanderstellen des Verschiedenartigsten, mit verschiedenstem geistigen Maßstabe zu Messenden jedem Bilde seine besondre Wirkung zerstört, hat man glücklicherweise Abstand genommen. Dagegen mag der Vorgang der Rotunde des Berliner Museums zu einer Anordnung veranlaßt haben, die mich hier in hohem Grade erfreute. Die Wände des Kuppelraumes sind nämlich mit den zum Theil herrlichen altniederländischen Teppichen ganz bedeckt, und zwar in zwei Reihen, oben die bekannten, auch in Berlin vorhandenen raphaelischen, unten die niederländischen, von denen zwei auf vorzügliche Meisterhand, vielleicht auf Quintin Messys, deuten. Es traf sich glücklich, daß die Ausdehnung dieser Gobelins gerade der zu verwendenden Räum-

lichkeit entsprach. Nur schmale Pilasterstreifen, einfach mit Holztäfelwerk bedeckt, trennen die Darstellungen und vollenden im Ton die Harmonie des Ganzen. So hat man also doch diesem schönen Raume Darstellungen zum Theil höchster Kunstbedeutung zuweisen können und ihm dadurch zugleich einen prächtig wirkenden Schmuck gegeben. Nur daß die oberen Theile der Kuppel achteckig unvermittelt über dem Kreisrund sich erheben, ist nicht wenig störend. Die achtflächige Theilung mag wohl noch von der anfänglichen Tribunenidee herrühren, denn freilich wären für das Aufhängen von Bildern gerade Wandflächen vortheilhafter gewesen.

Voll malerischen Reizes sind die Durchblicke aus dem Kuppelraum in die beiderseits anstoßenden Bildersäle und von diesen in jenen zurück. Die Säle selbst übertrafen in ihrer Wirkung noch meine Erwartungen. Ich war spät nach fünf Uhr bei etwas bedecktem Himmel zuerst dort, und dennoch trat jedes Bild, selbst das höchste und entfernteste, in voller Deutlichkeit und Klarheit hervor. Zudem sind die Säle geräumig und hoch, weder zu weit noch zu eng: sie wirken in ihrer Gesammtausstattung mit den Bildern wahrhaft großartig und imponirend, und dabei doch behaglich und anheimelnd. Etwas Wunderbares geschah aber an mir wie an allen Anderen, welche die Galerie im alten Lokale gekannt hatten: man glaubte eine ganz neue Sammlung vor sich zu sehn, so mächtig kamen viele Bilder zur Geltung, die man dort kaum hatte beachten können. Kurz, um es mit einem Worte zu sagen: im neuen Museum macht jedes Gemälde sich für sich deutlich bemerkbar, und zugleich bietet das Ganze einen köstlichen, wahrhaft bezaubernden Gesammteffekt.

Das innere Gesetz der Anordnung betreffend, so hat man die zusammengehörigen Schulen auch dem Orte nach zusammengebracht. Da aber die italienische Kunst hier so überwiegend vertreten ist, so füllen ihre Werke nicht bloß die Säle der einen Seite, sondern greifen noch auf die andern mit hinüber. Auf der Westseite finden wir die Florentiner und Römer, die Lombarden und Coreggio, die Eklektiker und Naturalisten bis zu den entarteten Ausläufern. Auf der Ostseite folgen die Spanier, düster prächtig und feierlich ekstatisch, sammt der italienischen Nachblüthe des siebzehnten Jahrhunderts, dann die Venetianer, ein ganzer Saal voll berauschender Glut und Lebensfülle, endlich die großen Niederländer und die deutschen Schulen.

In den an der Nordseite anstoßenden kleineren Kabineten, die treffliches Seitenlicht haben, befinden sich die minder umfangreichen italienischen Bilder und die niederländischen Kleinmeister. Der Zusammenhang ist durchweg minder streng historisch, als vielmehr nach der Schulverbindung geordnet, und die Art, wie dies geschehen, hat bei einer Sammlung wie die Dresdener mir die natürlichste und zweckmäßigste erscheinen wollen.

Und wo bleibt die Sixtinische Madonna? höre ich Dich fragen. Dies wunderbare Bild, das den Vergleich mit keinem anderen duldet und in noch eminenterem Sinn, als man überhaupt bei künstlerischen Schöpfungen anzuwenden pflegt, wie eine Offenbarung des Höchsten erscheint, ist von allen anderen Werken wohlthuend isolirt worden. Es hat seinen Platz in dem am westlichen Ende gelegenen äußersten Kabinet der Nordseite gefunden. Dort empfängt es, auf beweglichem Untersatz ruhend, ein reflexloses Seitenlicht. In der Ecke des Gemaches, so daß man das Fenster von dort nicht sieht, werden einige Sitzreihen angebracht, von denen aus man in ungestörter Andacht dem Genuß des einzigen Werkes sich hingeben kann.

Dieser glückliche Gedanke hat einen zweiten erzeugt. In dem äußersten Kabinet der Ostseite, wo ohnehin Gemälde der deutschen Schule angrenzen, ist gleichsam zur Herstellung inneren Gleichgewichtes die Holbein'sche Madonna ebenfalls gesondert aufgestellt worden. Nur einige treffliche Bilder verwandter Richtung, die Portraits von Holbein, Dürer und Memling, dazu das kleine miniaturartig vollendete Meisterwerk des Johann van Eyck, die thronende Maria, haben in der Nähe auf der Seitenwand Platz gefunden. So umschließen die beiden Madonnen, die italienische und die deutsche, den Kreis des reichen künstlerischen Lebens, das sich hier glanzvoll ausbreitet.

Es waren schöne Stunden, die wir oben auf der Galerie in stiller Abendruhe, ein auserlesener Freundeskreis, verlebten. Als aber zum Schluß der Blick, all der Schönheit und Pracht ersättigt, durch die weiten Bogenfenster hinausirrte, und im aufglühenden Abendschein die Terrasse, die Elbe sammt der stolzen Brücke und den sanft geschwungenen Berglinien sich im duftigsten Farbenschimmer darstellten, da hätte ich Dich herbeigewünscht, um das Vollgefühl solchen Doppelgenusses, wie ihn keine deutsche Stadt wieder bietet, mit mir zu theilen.

Auch in Rietschel's Werkstatt war ich diesmal, um die im vorigen Jahre empfangenen Eindrücke zu erneuern und zu prüfen. Am meisten fesselte mich die beträchtlich vorgeschrittene Gruppe des Göthe- und Schiller-Denkmales. Ueber Anlage, Idee und Behandlung derselben habe ich früher im deutschen Kunstblatt ausführlicher berichtet.*) Ich kann jetzt nur hinzufügen, daß in dem kolossalen Thonmodell die Gestalten, die damals erst nackt angelegt waren, ihre Bekleidung erhalten und der künftigen Wirkung bereits um Vieles näher gebracht sind. Wahrhaft bewundernswerth erschien mir aber, daß die Wirkung des Ganzen in demselben Maaße sich steigert als die Ausführung vorrückt. Da ist Nichts von Erlahmen der bildnerischen Kraft, von geistigem Nachlassen in Wärme und Lebensfrische des Ausdrucks zu spüren, wie es doch so leicht nach geistreich entworfener Skizze den Künstler auf dem langwierigen Pfade der vollen Ausarbeitung zu beschleichen pflegt. Rietschel's Genius scheint im fortgesetzten Kampf mit dem Material erst die ganze ihm innewohnende Kraft zu entfalten, eine Wahrnehmung, die man bei allen seinen größeren Werken machen kann. Was ich im vorigen Jahr zum Theil vorahnend von dieser Arbeit gesagt habe, erfüllt sich in schönster Weise, und unser Vaterland wird um ein Denkmal erster Bedeutung reicher sein. Die Charakteristik hat hier zugleich die Spitze hoher Idealität erreicht. Mit einem unauslöschlichen Eindruck in der Seele schied ich.

Noch habe ich einer kürzlich vollendeten Skizze Rietschel's zu einer Statue Gellerts zu erwähnen. Es ist eine Personifikation schlichter, gottergebener Frömmigkeit, aber in Zopf und Perrücke. Der sanfte Lehrer und Dichter steht in anspruchsloser Haltung stillen Nachdenkens. In den vorn ruhig zusammengelegten Händen, deren eine ein Buch halb zugeschlagen hält, in der geringen Neigung des Hauptes, wie in dem unendlich einfach behandelten Gewande tönt derselbe Klang reinen Seelenfriedens, edlen menschlichen Wohlwollens wieder. Der Ausdruck weckt Vertrauen und herzliche Zuneigung. Unwillkürlich denkt man an die Tausende, die aus den frommen Liedern des allverehrten Mannes einst Trost, Beruhigung, gläubige Zuversicht schöpften.

Nur zu bald mußte ich Dresden verlassen. Auch in Leipzig war mir nur ein kurzer Aufenthalt gegönnt, den ich mit einem Besuch auf dem Museum ausfüllte. Die höchst werthvolle Gemäldesammlung desselben bietet besonders für die Anschauung heutiger Kunst manches Vorzügliche und Seltne. Die mächtigen Landschaften von Calame, vier große Hauptwerke, zeigen diesen bei uns in Norddeutschland wenig bekannten Meister in größter Bedeutung. Die französische Schule ist durch tüchtige Arbeiten, wie die Volksscenen von Bellangé, Biard's Kampf mit Eisbären, Gudin's Seesturm, Horace Vernet's büßende Magdalena, Bouchet's

*) Vgl. Karstens-Jahrgang 1854 S. 289 ff.

Tod des Generals Marceau, vor Allem aber durch Delaroche's Napoleon vertreten. Dies Bild verfehlt nicht, einen frappanten Eindruck zu machen. Der detaillirende Pinsel des Malers, dem die kothbespritzten Stiefeln des Imperators fast so wichtig sind wie sein Angesicht, hat die Darstellung bis zur Täuschung dem Leben nahe gebracht. Aber so sehr ich die Kunst des Malers bewundere, erfreut hat mich dies Bild ebensowenig wie seine Marie Antoinette. Delaroche ist ein hypochondrischer Lyriker. Seine schwarzgallige Auffassung capricirt sich fast immer auf Momente der Geschichte, die mit dem Schaffot, dem Assassinat, oder wenigstens dem Kerker verschwistert sind. Dann taucht sein eleganter, glatter Pinsel uns mit Grazie in das ausführlichste Weh seiner Helden, die wir in der Regel bemitleiden müssen, fast nie bewundern können.

Zu den interessantesten deutschen Bildern des Museums gehört ein älteres Oelgemälde von J. Schnorr von Carolsfeld, der h. Rochus, ein Werk, in welchem die herbe, aber verheißungsvolle Kraft, die Treue und Wärme jugendlichen Werdens innig sich offenbart. Wie dies Bild zur weiteren Entwicklung der heutigen Historienmalerei sich verhält, so ungefähr steht Koch's Opfer Noah's zur modernen Landschaftsdarstellung. Beide Bilder bezeichnen wichtige Wendepunkte im Fortschritt unsrer neuen deutschen Kunst. Von anderen Werken nenne ich noch Veit's Germania, eine der großartigsten, poesievollsten Gestalten; Erwin Speckter's Delila und Simson, vom Jahre 1834, eine Arbeit des gewissenhaftesten Ernstes, die den zu frühen, bald nach Vollendung des Bildes erfolgten Tod des Künstlers beklagen läßt; J. W. Schirmer's edel stylisirte Landschaft, die Grotte der Egeria; J. Schrader's Friedrich der Große nach der Schlacht von Collin, und Kaiser Heinrich IV., dem Throne entsagend; endlich noch von L. Knaus eine kleine Genrescene vom Jahre 1851, die falschen Spieler, ein Bild voll unheimlich dämonischer Tiefe des Ausdrucks.

Unter den öffentlichen Gebäuden Leipzig's fiel mir die neue von Heideloff erbaute katholische Kirche auf, ein unerfreuliches gothisch sich gebärdendes Phantasiestück, vor welchem ich von Neuem empfand, wie strenger wissenschaftlicher Disciplin wir noch bedürfen gegen den gutgemeinten, aber übel berathenen Dilettantismus, der gerade auf diesem Gebiet unter der Aegide einer mißverstandenen Nationalitätssucht sich breit macht.

Höchst ungern fuhr ich an Bamberg vorbei, das mit seinen Thürmen in lachend ausgedehnter Landschaft recht fürstbischöflich vornehm sich erhebt. Auch in Nürnberg konnte ich nur wenige Stunden verweilen. Ich benutzte sie dazu, in den Straßen umherzuschlendern und den äußeren Eindruck der unvergleichlichen Stadt recht lebendig zu erneuern. Da muß denn die Ueberfülle von Skulpturwerken aller Art, welche an Kirchenportalen, Strebepfeilern, an Haus- und Straßenecken, an öffentlichen Denkmälern, kurz überall, wo nur ein Plätzchen dafür frei war, die Mauern bedecken, Verwunderung erregen. Diese Bildnerei ist aber größtentheils von sehr handwerklichem Charakter, wie denn überhaupt die derartigen Schöpfungen des Mittelalters, wenn man erst das archäologische Interesse davon zu trennen weiß, meistens einen mehr kulturhistorischen als kunstgeschichtlichen Werth haben. Sie beanspruchen aber auch nicht mehr. Jene alten handwerklichen Meister hatten nicht wie die hellenischen Künstler und später die italienischen der höchsten christlichen Blüthezeit, ein künstlerisches Ideal vor Augen. Was sie schufen, war mehr ein Typisches, Symbolisches, von Religion und Sitte Gefordertes; und wenn zu Phidias, zu Raphaels Zeiten die Entwicklung der Kunst eine so hohe war, daß selbst mittelmäßige Talente Erfreuliches leisteten, so gehörte dagegen im Mittelalter die Kraft einer eminenten Künstlernatur dazu, sich aus dem Wust überlieferten handwerklichen Schlendrians zu wahrhaft künstlerischen Schöpfungen zu erheben.

Solcher Erkenntniß dürfen wir uns um so weniger verschließen, als davon die richtige Schätzung der verschiedenen Kunstepochen aller Zeiten wesentlich bedingt wird. Ohnedies ist archäologischer Eifer nur zu sehr geneigt, das geschichtlich Interessante mit dem künstlerisch Bedeutsamen zu vermengen. Sieht man doch auf Schritt und Tritt, wie selten eine ruhige Würdigung des Vorhandenen sich findet. Nürnberg ist in dieser Beziehung lehrreich. Die Altdeutschthümelei hat dort eine Anzahl sogenannt gothischer Gebäude neuerdings entstehen lassen, die weder nürnbergisch noch gothisch sind. So fiel mir ein ganz kürzlich unfern des Rathhauses ausgeführter stattlicher Privatbau auf, dessen Sandsteinfaçade von krausen gothischen Schnörkeln, Fischblasen und andern Wunderlichkeiten starrt. Darauf beschränkt sich aber auch die ganze künstlerische Intention. Ebenso oberflächlich dekorativ ist an andern modernen Gebäuden durch einen Spitzbogenfries, Treppengiebel oder Zinnenkranz die Gothik vertreten. Wahrlich es scheint dahin gekommen zu sein, daß man das Wesen des gothischen Styls in Nasen, Fischblasen und Eselsrücken erschöpft glaubt. Und diese Scheingothik ist in Nürnberg nicht einmal besonders historisch, denn sie widerspricht dem Charakter der Stadt, deren Privathäuser überwiegend dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert angehören.

Spät Abends stieg ich noch zur Burg hinauf. Es war schon tiefe Dämmerung. Nächtliche Nebel breiteten sich aus und woben mit dem Licht des heraufkommenden Vollmonds einen magischen Schein, aus welchem das Gewirr steiler Giebel und hochaufragender Thürme zu einem wunderbar großen Bilde emportauchte. Da waren jene mißgeschaffenen Einzelheiten schnell vergessen.

Karl Joseph Begas.

(Hierzu eine Radirung.)

Begas war eine rastlos suchende Natur, die es dann liebte, mit Gefundenem plötzlich zu überraschen. Wäre der Wink des Todes nicht so unwiderruflich, man hätte glauben können, als er der Kunst entrissen wurde, der Künstler sei eine Strecke mit ihm gegangen im Drange des Forschens, um mit neuen Anschauungen von da, wohin nur Ahnungen reichen, heimzukehren. Denn die bedenkliche Krankheit, welcher er bald nach seiner Rückkehr von Rom verfiel, begann zur Freude Aller bereits zu weichen, man getröstete sich baldiger, völliger Wiederherstellung, als uns auf einmal die Trauerbotschaft traf, daß er nun doch hinaufgegangen sei zu dem, dessen Herrlichkeit er so oft zu schildern bemüht war.

Karl Joseph Begas war am 30. September 1794 zu Heinsberg im Regierungsbezirk Aachen geboren. Sein Vater, welcher im J. 1801 als Vicepräsident des Tribunals nach Köln gerufen wurde, bestimmte ihn ebenfalls für das Studium der Rechte und schickte ihn in seinem 14ten Jahre zur bessern Vorbereitung darauf nach dem Lyceum zu Bonn. Aber die Neigung und das Talent zum Zeichnen und Malen waren in dem künftigen Künstler von Jugend auf so entschieden gewesen, daß er selbstverständlich mit seinen Schulstudien in Bonn auch das der Oelmalerei unter Philippart begann, und darin so erstaunenswerthe Fortschritte machte, daß er schon im Jahre darauf für eine gelungene Copie des Rafaelischen Johannes nach einer andern trefflichen alten Copie in Bonn von der literarischen Gesellschaft zum Ehrenmitgliede erwählt wurde. Die Thatsache seiner außerordentlichen Begabung für die Malerei führte ihn denn auch schon im J. 1810 wieder nach Köln zurück, wo er zunächst ein Jahr im elterlichen Hause lebte, nunmehr ausschließlich dem Studium der Kunst hingegeben, von dem man ihn auch früher nicht fern gehalten hätte, wenn die Kunst nicht bis dahin ein ziemlich fremdes Element in der Familie gewesen wäre.

Paris übte damals eine besondere Anziehung auf junge Künstler. Begas ging im J. 1812 dorthin und schuf sich eine an innerer Entwickelung reiche Existenz, während er mitten unter Studien auch für die äußere zu sorgen die Verpflichtung hatte, da von elterlicher Seite keine erhebliche Unterstützung erfolgen konnte. Die Mußestunden waren vielfach dem anregenden Verkehr mit zwei ausgezeichneten gleichalterigen Landsleuten, dem Musiker Bernhard Klein und dem Architekten Hittorf gewidmet. Eine Zeitlang besuchte er auch die Werkstatt des berühmten Baron Gros; bald gab er sich aber wieder der selbständigen Entwicklung hin und kopirte fleißig nach alten Meistern. Aus der Zeit dieses Pariser Aufenthalts befinden sich sehr schöne Arbeiten noch in dem Besitz Hittorfs und des Herrn Klenze in Köln; höchst interessante Studien in den Händen seines Sohnes Oskar. Der Baron Gros war von einer derselben einst so lebhaft frappirt, daß er erstaunt ausrief: „Mon cher, vous ne ferez jamais mieux, que ça!“ Es ist keine ungewöhnliche Erscheinung, eine echte Künstlernatur gerade bei rauschenden Welthändeln sich in der Stille der Werkstatt abschließen zu sehen. Begas hatte während des Krieges unablässig seine Studien verfolgt. Die Verbündeten zogen in Paris ein. Begas wurde von dem Könige Friedrich Wilhelm III. in der Galerie des Louvre vor der Madonna della Sedia angetroffen, die er eben kopirte. Der Hofrath Bußler stellte den jungen Landsmann vor und der König kaufte nicht bloß die sehr gelungene Nachbildung, sondern auch die erste eigene Composition, eine „Himmelskönigin“, die sich jetzt in der Galerie Bellevüe bei Berlin befindet. Als der Monarch zum zweiten Male nach Paris kam, hatte Begas eben ein größeres Bild: „Hiob, umgeben von seinen Freunden“ vollendet. Der König kaufte nicht bloß auch dieses Bild und einen (jetzt in Bellevüe befindlichen) Amor, so wie viele Portraits, sondern bestellte auch als Altarbild für die Garnisonkirche in Berlin „Christus am Oelberge“ (Lith. von K. Mittag 1846), welches im J. 1818 vollendet und von dem Künstler auf dem Congreß zu Aachen selber dem Könige überliefert und vorgestellt wurde. Christus ist dargestellt sich mit der Hand aufstützend, das Haupt auf die Schulter senkend, voll Leid und Betrübniß; aber es umschweben ihn drei Engel von hoher Anmuth und mit zarter Empfindung ausgeführt. Die ruhenden Jünger sind von sehr natürlichem Ausdruck. Leider hat das Bild an Ort und Stelle eine äußerst mangelhafte Beleuchtung. — Der Künstler wurde nun mit der Ausführung eines größeren Oelgemäldes für den Berliner Dom: „Die Ausgießung des heiligen Geistes“ betraut. Dieses Bild (10 Fuß hoch, 8 Fuß breit) wurde im J. 1821 fertig und der Künstler brachte es selber nach Berlin, wo es mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. Es zeichnet sich durch eine einfache aber wirkungsvolle Composition, eine gediegene Zeichnung und eine harmonische, sorgfältige Durchführung aus. — Der König gewährte nunmehr seinem Schützlinge die Mittel zu einer Reise nach Italien, welches zu benutzen derselbe nicht zauderte, sondern noch im Herbst desselben Jahres abreiste, nachdem er sich noch vorher mit der Tochter des Schloßbaumeisters Beck verlobt hatte.

Begas strebsamer Natur war es im Voraus zu prophezeien, daß neue Eindrücke und Anschauungen nicht ohne wesentlichen Einfluß auf seine Kunstübung bleiben würden. Dies geschah denn auch, noch eh' er sich den italienischen Meistern gegenüber befand. Schon während seines Aufenthalts in Paris hatte dort und in den Niederlanden und am Rhein die Sammler-Thätigkeit der Brüder Boisserée begonnen, welche allmählig zur glänzenden Entfaltung und Anerkennung der Schätze altdeutscher Malerei führen sollte. Die leisen Anfänge jener forschenden Thätigkeit nach den Spuren des schlichten und innigen deutschen Künstlergeistes konnten dem jungen Künstler leicht verborgen bleiben während des Anschauens der gefeierten Perlen der italienischen Meister im Louvre. Jenes waren noch dunkle, halb vergrabene Schätze, dieses waren hellleuchtende Kronjuwelen. Als aber Begas nach Italien ging, war jener Nibelungenschatz deutscher Kunst schon zu der glänzenden Sammlung angewachsen, welcher durch den König von Würtemberg in Stuttgart eine geordnete und zweckmäßige Aufstellung möglich gemacht wurde. Für den jungen Stipendiaten bildete sie so eine Anhöhe, die er eben so gewiß zu übersteigen hatte, wie die Alpen, eh' er in das gelobte Land der Kunst einziehen konnte. In der That schien ihm im Anschauen der alten deutschen Meister die Richtung aufzugehen, der er sich nach seiner Natur zuwenden zu müssen meinte.

Vor Allen ergriff ihn Holbein und er erfaßte die Weise dieses Meisters mit solcher Innigkeit, daß er in einem Portrait seines Freundes und Gönners, des Hofraths Bußler, eine Arbeit lieferte, die durchaus ein mit dem Baseler Meister verwandtes Bestreben bekundet. Diese Wendung fand ihre Fortsetzung in der Richtung, welche Begas mit Bestimmtheit in Rom einschlug, wo er sogleich zu der Partei der Nazarener hinübergezogen wurde und in besondern freundschaftlichen Verkehr mit Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, H. Heß, Ph. Veit trat. Aus dieser Periode ist seine „Taufe Christi“, welches Bild in die Garnisonkirche nach Potsdam kam. Es ist durchaus im strengen Styl der alten Florentiner gemalt. Begas gehörte aber der Nazarener-Richtung nicht seinem innersten Naturell nach an; es war ihm nur eine Durchgangsstufe; dennoch machte er sich schwer und nur allmälig davon los. Ein merkwürdiger Beweis davon ist die „Auferstehung Christi“, das Hauptbild der Werderkirche in Berlin (19 Fuß hoch) und das erste bedeutende Bild, welches er nach seiner Rückkehr dahin, Weihnacht 1821, ausführte. Himmel und Erde theilen sich hier in die zwiefache, in dem Künstler liegende Natur. Die obere Partie hat etwas Steifes und Conventionelles; sie verräth deutlich das Anlehnen an Muster, welche die Hand ohne die volle Uebereinstimmung des Herzens erfaßt hat; wogegen die irdische Gruppe der schlafenden Krieger ganz vorzüglich ist in ihrem gesunden und edlen Naturalismus.

Begas ließ sich nun nach erfolgter Vermählung häuslich in Berlin nieder und blieb daselbst bis an sein Ende. Er that sich bald als einer der ausgezeichnetsten Portraitmaler hervor und lieferte eine große Anzahl der trefflichsten Bildnisse. Immer aber beschäftigte ihn neben dieser zahlreichen Galerie männlicher und weiblicher Zeitgenossen irgend ein anderer Gegenstand aus der biblischen oder profanen Geschichte oder aus dem Gattungsleben. Das erste war jene Auferstehung Christi, von der wir so eben gesprochen haben und welche er 1829 vollendete. (Lith. von K. Fischer.) Im Jahre 1832 malte er „die Aussetzung Mosis“, welches Bild außer einer sehr glücklichen Composition noch das Verdienst einer wunderbar schönen Farbenwirkung hat. Von den zahlreichen Zeichnungen und Entwürfen, die der Künstler wie immer so auch um diese Zeit fertigte, erwähnen wir nur meisterhafte Compositionen den „heiligen Bonifaz, der die Eiche schlägt“ sowie „Daniel vor Belsazar.“ Zur Ausführung sind gekommen: „die Bergpredigt,“ (1831) in der Galerie Waldenburg. Die Bergpredigt ist ein Bild voll heiterer Andacht, voller Liebe und Frieden. Die charakterisirende Kraft des Künstlers hält sich darin innerhalb der Grenze einer Anschauung, die von einer historischen Realität absieht oder sie nicht anders als im Lichte der Verklärung statuirt. Es ist nicht die Begebenheit, nicht die That dieser Rede geschildert, welche als etwas Neues und Außerordentliches in die Welt tritt, daß sich „das Volk vor seiner Lehre entsetzte, weil er so gar anders predigte, wie die Schriftgelehrten“, sondern es ist vielmehr der geistige Säemann, der seine Lehre einstreut in das fruchtbare Erdreich wißbegieriger und glaubensbedürftiger Gemüther. — „Die Loreley“ (1834), im Besitz des Königs von Hannover und bekannt durch den Mandel'schen Stich, der im Jahre 1839 den Mitgliedern des Vereins der Kunstfreunde in

Preußen als Vereinsblatt gegeben wurde. Der erste Entwurf dazu kam in das Album des berühmten Taschenspielers Alexandre, der die Liebhaberei hatte, sich wo möglich von allen Künstlern der Erde mit einem Albumblatt beschenken zu lassen und auf diese Weise ein sehr werthvolles Buch zusammenbrachte. (Auch lith. v. Wildt und Tempeltei.)

Originalität und Lebendigkeit der Composition, denen sich individualisirende Kraft beigesellt, sind die Eigenschaften, welche die in großer Anzahl entstehenden Entwürfe des Künstlers auszeichnen. In hohem Grade tritt dieses hervor in „Heinrich IV. auf dem Burghofe zu Canossa" (1836) im Besitz des Herrn von Bethmann-Hollweg. Dieses Bild, stylvoll und großartig komponirt, zeigte auch in seiner Ausführung einen bedeutenden Fortschritt und es schien, als ob der Künstler sich durch alle Studien Anderer hindurch zu einer eignen originalen Vortragsweise durchgearbeitet hätte. Mehr noch erscheint dies so in der „Verklärung Christi" (1839), welches auf diese Weise das schönste seiner Werke genannt werden muß. Es befindet sich als Kirchenbild zu Krumöls in Schlesien. Ein „kreuztragender Christus" (1839) kam in eine Kapelle nach Sargen in Brandenburg, ein „Zinsgroschen" in Privatbesitz nach Paris. — Der Kopf des kreuztragenden Heilands ist einer der ausdrucksvollsten Christusköpfe, die wir kennen.

Von romantischen Genrebildern fallen in diese Zeit: „das Mädchen aus der Fremde" und ein „mittelalterlicher König, den in seinen letzten Stunden ein Sänger mit seiner Laute zu erheitern sucht." Dieses Bild ist in das städtische Museum von Königsberg gekommen. Zwei „Mondscheinlandschaften" fallen ebenfalls in diese Zeit. Es schließt sich noch an das bekannte von Jentzen lithographirte Bild der „beiden Mädchen auf dem Berge" nach Uhland's Sonett: „die zwo Jungfrauen." — Im süß lastenden Duft eines Sommernachmittags, eine Gruppe voll lieblichster unschuldvoller Anmuth, die den Gedanken des Gedichts hätte erzeugen müssen, wenn dieser nicht das Bild erzeugt hätte:

Doch wie ich länger nach den Trauben blickte,
Gedacht' ich im besänftigten Gemüthe:
Nein! wahrlich, Sünde wär' es, sie zu scheiden!

Diese Bilder bezeichnen, wenn wir so sagen dürfen, die Düsseldorfer Periode des Meisters. Denn bald nach seiner Rückkehr von Rom fing die Düsseldorfer Schule an, ihren romantischen Kursus Angesichts der Nation und nicht ohne Eindruck und Anerkennung durchzumachen. Bei der Vielseitigkeit Begas', bei seiner Produktionskraft und seinem Gedankenreichthum war es mehr als natürlich, daß er den von Düsseldorf herklingenden Molltönen der Romantik seine Aufmerksamkeit zuwandte. Es mußte ihn interessiren, zu zeigen, daß man auch anderswo als am Rhein romantisch komponiren und malen könne; seiner Natur nach zeigte er dabei, daß die Romantik auch die Durtonart sehr gut vertrage und daß Romantik und Krankheit nicht eins und dasselbe zu sein brauchen. Ein sehr glücklicher heiterer Einfall ist eine „Mohrenwäsche" (1842). Es stellt ein nacktes Kind dar, dem von seiner Wärterin, einer Mulattin, die Toilette gemacht werden soll und welches versucht, die gute Alte mit dem Schwamme von der dunklen Farbe zu befreien, womit die Natur sie bekleidet hat. (Gest. v. Lüderitz.)

Im Jahre 1839 wurde Begas zum Ritter des rothen Adlerordens vierter Klasse ernannt. —

Im Jahre darauf sah man von ihm auf der akademischen Ausstellung zu Berlin das in den Besitz Sr. Maj. des Königs übergegangene große Bild „von der Weissagung Christi des Unterganges von Jerusalem" (Matth. 24, 2.) Dieses Bild (7 F. 3 Z. hoch, 8 F. 8 Z. br.) schließt sich in seiner Conception der Bergpredigt an, insofern es ebenfalls mehr ein Situations- als ein Handlungsbild zu nennen ist. Der Heiland sitzt von nur vier Jüngern umgeben, in deren Bewegung und auf deren Antlitz sich der Eindruck der ernsten Prophezeihung malt. Es ist eine Gruppe von großartiger Charakteristik und imposantem Ausdruck. Breit und voll in seinem malerischen Effect. Kugler berichtet davon, als er es auf einer Ausstellung in Köln sah: „Ich kehrte zu dem Bilde zurück, als der Abend bereits zu dunkeln begann. Klar und warm wie von selbständigem Lichte erfüllt, von dem Ausdrucke tiefer Wehmuth überschattet und doch voll ungetrübten Lebens, schimmerten die Gestalten des Begas'schen Bildes durch den verdunkelten Saal." (Lithographirt von W. Schertle.)

Aber so interessant es der beweglichen, forschbegierigen, leicht eingehenden Natur des Künstlers war, sich die ihm entgegentretenden Richtungen anzueignen und sie in seiner Weise und nicht ohne Ausprägung seiner Individualität zu verfolgen, so gewiß trat diese immer wieder zum Vorschein. So wußte er auch die mittelalterliche Convention, die er in einem früheren Stadium aus der ersten Hand, später aus der zweiten der Düsseldorfer entgegengenommen hatte, auf einmal wieder aufzugeben und im Bewußtsein der modernen Zeit zu komponiren. Es geschah dies durchaus in seinem „Christus am Oelberge" (1842), den er für die Kirche zu Wolgast in Pommern malte. Gerade diesen so oft in conventioneller Weise ausgeführten Vorwurf erfaßte er mit der ganzen Wucht einer edlen Realität. Gerade das: „Ist es möglich, so gehe dieser Kelch vorüber", welches die Darsteller gern umgehen, um in einem Antlitz nicht sowohl voll bewußter, großartiger Ergebung, sondern voll einfacher Passivität das: „Nicht mein Wille, sondern der Deinige" auszudrücken, gerade diesen schweren Kampf im Garten von Gethsemane, der die Seele betrübt machte bis an den Tod, hat Begas in dem Ausdruck des Kopfes und in der Bewegung meisterhaft herausgebracht.

Im Jahre 1843 unternahm Begas in Begleitung des Bildhauers Kiß eine Reise nach Kopenhagen. Im Jahre darauf erhielt er den rothen Adlerorden dritter Klasse mit der Schleife.

Ein reicher Schauplatz für die Charakteristik der verschiedensten Art und für einen Meister in der Composition war dem Künstler in dem Altarbilde gegeben, das er (1844) für die Kirche zu Landsberg an der Warte malte und welches Christus darstellt, der nach den Worten der Schrift, Matth. 11, 28, Alle die mühselig und beladen sind, zur Erquickung einladet. Alle Gegensätze finden sich hier vereinigt: der mit der Krone und der mit dem Bettelstab, der mit dem Lorbeer und der mit der Kette, der mit dem Wissen und der mit dem Zweifel Beladene, jedes Alter, jeder Stand, jede Race drängt sich herzu aus der Wüste des Erdenlebens nach dem Palmenhain der Erquickung, wo Christus thront, der aller geistigen, seelischen und leiblichen Mühsal Labsal ist. (Gest. von Ed. Eichens auf Veranlassung des Vereins der Kunstfreunde im Preuß. Staate, 1848.) „Christus am Kreuz mit Maria und Johannes" für die Herzogin von Sagan, kam als Altarblatt in die Kreuzkapelle von Sagan (1846.)

Man wird an den bisher genannten Werken bemerkt haben, daß dieselbe Unruhe, dieselbe Verschiedenartigkeit, welche da, wo die religiöse Kunst bestimmte Stoffe vorschrieb, wenigstens die Technik und die Auffassungsweise charakterisirte, bei allen andern Vorwürfen in den Stoffen zu Tage trat. Begas hatte eine leicht erregbare, fein organisirte Seele, die mit einer gewissen Rastlosigkeit von Entwicklung zu Entwicklungen eilte, der in Gruppen dachte und in Farben sprach, der schon Bilder sah, wo Andere noch mit Vorstellungen beschäftigt sind, und wenn seine Geschicklichkeit in der Karnation, sein Sinn für stylvolle Gewandung und sein warmes und volles Kolorit ihm solche Darstellungsstoffe lieb machen mußten, welche lebensvolle oder bedeutsame Existenzen fordern, so war es wieder sein dichterischer Geist, der von einer scharf charakterisirenden Hand

bedient, eines psychologisch oder geistig bedeutenden, oder poetisch anziehenden Problems für diese Existenzen bedurfte. Man sehe hierauf die von uns bereits angeführten Werke an. Es muß interessant gewesen sein, die tiefere Quelle des Daseins von so manchen von ihnen zu kennen, denn außer dem eignen Suchen und Forschen giebt es kaum etwas Anziehenderes, als Zeuge zu sein von dem forschenden und strebenden Geiste eines Andern.

Beide so eben angeführten Bedingungen fanden sich in dem 1848 ausgestellten Bilde: „Adam und Eva finden den erschlagenen Abel." Schöne nackte Körper und der Gedanke des ersten Todes bei dem neu erschaffenen Geschlecht der Menschen. Man muß indeß sagen, daß der Gedanke, daß dieser erste Tod als etwas Fremdes mit fragendem Erstaunen angesehen wird — denn also löſ'te der Künstler seine Aufgabe — mehr reflectirt als naturwahr ist. Ueber den Tod, als den unfehlbaren Tilger des Lebens, konnten die ersten Eltern, welche bereits das Recht der Tödtung gegen die Thiere ausübten, nicht mehr in Unwissenheit sein und ihr Schreck und ihr Jammer konnte vor dem Leichnam des erschlagenen Sohnes nicht ausbleiben; nur der Mord war etwas Neues und Ungeahntes. Byron in seinem Mysterium „Kain" macht das anders. — Nach der That tritt zuerst Zillah, die Gattin des erschlagenen Abel, hinzu. Sie ist keinen Augenblick in Zweifel über ihren Verlust; aber sie macht dem stärkeren Kain Vorwürfe, daß er den Bruder nicht gegen die ihr unbekannte vernichtende Gewalt, die ihn getroffen habe, vertheidigte. Von den hinzugerufenen Eltern fragt Adam, ob es ein böser Engel oder ein reißendes Thier des Waldes gewesen ist. Eva endlich ahnt den furchtbaren Zusammenhang, als sie den blutigen Feuerbrand und die blutige Hand erblickt, womit der Brudermörder sein wildes Auge bedeckt. — In der Ausführung zeigt dieses Bild die größte Sorgfalt und den ganzen Zauber eines malerischen Helldunkels. Es ist in den Besitz Sr. Majestät des Königs von Preußen übergegangen und befindet sich in dessen Galerie zu Bellevue.

Bei der großen Ausstellung und dem damit verbundenen Künstlerfeste in Brüssel im Jahre 1851 half Begas dort sowohl durch seine Bilder als auch durch seine Gegenwart die deutsche Kunst vertreten. Mit Magnus trug er im Porträtfache über die Belgier den Sieg davon. Bei der Preisvertheilung ward er zum Ritter des Leopold-Ordens ernannt.

Auf der akademischen Ausstellung von 1852 trat Begas mit einem großen, von Sr. Majestät dem Könige bestellten Bilde „der Verrath des Herrn" auf. Wir haben zu seiner Zeit (D. Kstbl. 1852 No. 43) ausführlicher über dieses letzte große Bild des Künstlers berichtet und verweisen unsere Leser auf den angeführten Ort.

Was Begas als Porträtmaler leistete, ist zu bekannt, um noch einer weiteren Ausführung zu bedürfen. Aus den erwähnten Eigenschaften schon läßt sich der fertige Porträtmaler konstruiren. Das Investigatorische seines Blickes, sein forschender Geist vermochten tief in eine Individualität einzudringen und in ihr den interessanten Punkt zu entdecken, von wo aus er von dem ganzen Menschen malerisch Besitz nahm. Unzählig sind die von ihm gefertigten Bildnisse. In den Jahren 1839 und 40 malte er mehrere Prinzessinnen des Königlichen Hauses. Dann die jedesmaligen Präsidenten des geh. Obertribunals, wie v. Grolmann (Vater und Sohn), Sack und v. Mühler. Die Gaelrie berühmter Staatsmänner, Künstler und Gelehrten, welche Se. Majestät der König anlegte, ist fast allein von seinem Pinsel ausgeführt. Es gehören dahin Schelling (1844), Ritter (1845), Alex. v. Humboldt (1847), Rauch (1848), Cornelius (1849), der alte Schadow (1850), von dem Unger sagt: „Wenn der alte Schadow nicht so aussieht, dann ist er es nicht." Leop. v. Buch (1851), Meyerbeer (1852), Linck (1853), Jacob Grimm (1854), v. Radowitz (1851), nach dem Tode dieses großen Mannes. Ein echtes Meisterbild ist sein eignes Portrait, welches 1852 auf der Berliner Ausstellung erschien und auch auf der Antwerpener Ausstellung desselben Jahres zugleich mit Magnus seinen Leistungen den Sieg über die Belgier nach ihrem eignen Geständniß davontrug. Ein berühmtes Bildniß von ihm ist auch das von Thorwaldsen, welches er schon in Rom malte. (Gestochen von Amsler. Er malte es später bei Thorwaldsen's Anwesenheit in Berlin (1841) noch einmal und es wird dieses für das beste Bildniß gehalten, welches von dem berühmten Bildhauer existirt.

Drei von den Söhnen des Meisters haben sich gleichfalls den Künsten zugewendet. Oskar der Maler und Reinhold der Bildhauer haben sich bereits durch vorzügliche Leistungen bekannt gemacht. Adelbert erlernt unter Lüderitz Leitung die Kupferstecherei und hat nach einer Zeichnung des Vaters, die sich im Besitze der Mutter befindet, die Radirung ausgeführt, welche wir heute unseren Lesern vorzulegen das Vergnügen haben. Es liegt dieser Composition die Stelle aus dem Jeremias 14, 2 u. 3 zu Grunde, wo es heißt:

> Juda liegt jämmerlich, ihre Thore stehen elend; es stehet kläglich auf dem Lande; und ist zu Jerusalem eine große Dürre. Die Großen schicken die Kleinen nach Wasser; aber wenn sie zum Brunnen kommen, finden sie kein Wasser und bringen ihre Gefäße leer wieder.

Man wird bemerken, daß das Bild einen großen Reichthum an trefflichen Motiven hat. — Unter den übrigen Compositionen, die zur Hinterlassenschaft des Künstlers gehören, fanden wir eine Scene zwischen „David und der Bathseba", eine einfache und ausdrucksvolle Gruppe. Ferner eine sehr figurenreiche Darstellung aus der Geschichte Daniels, charakteristisch im Ausdruck und Kostüm; eine Rückkehr des verlornen Sohnes; die drei Marien am Grabe mit überaus reizvollen Engelsfiguren; endlich eine Menge von Stoffen aus dem Kreise der Sage und Geschichte. Begas pflegte dergleichen Abends im Kreise der Familie unter Gesprächen und Lektüre zu entwerfen und mit großer Leichtigkeit gestaltete sich ihm Alles unter den Händen zum Bilde. — Noch bis dicht vor seinem Tode beschäftigten ihn seine Entwürfe und er freute sich schon auf den nahen Tag, da er weiter zu malen gedachte. Aber er wurde vom Schaffen zum Schauen gerufen.

Die Wiederherstellung der Klosterkirche zu Haina.

Das ehemalige Cisterzienserkloster, jetzt Landeshospital Haina, etwa sieben Stunden nordöstlich von Marburg in einem romantischen Thale zwischen dicht herandrängenden hohen Waldgebirgen gelegen, wurde 1140 gestiftet. Anfänglich auf einer andern höher gelegenen Stelle erbaut, wurde es, weil sich diese in der Folge als ungeeignet erwies, endlich im Jahre 1215 von der kalten winterlichen Höhe an seinen jetzigen Standort verlegt, und hier gleichsam noch einmal gegründet. Bei dem neuen Klosterbaue scheint mit der Kirche begonnen worden zu sein, indem diese allen andern Klostergebäuden in Alterthümlichkeit des Baustyls vorangeht; ja es scheinen einige Theile des Altar- und Querhauses, und zwar die untern Arkaden, welche ohne alle Gliederung, mit einfach abgeschrägten Kämpfern im einfachsten Rundbogenstyl aufgeführt sind, vom ersten Bau des Klosters herzurühren und an die jetzige Stelle mit herübergebracht zu sein. Die Kirche, ein höchst prächtiger und kolossaler Bau, neben der Sct. Elisabethenkirche zu Marburg und der Pfarrkirche zu Gelnhausen die schönste Kurhessens, unter allen dreien aber die größte, erstreckt sich in einer Länge von 250 Fuß von Westen nach Osten, während sie das Querhaus in einer Länge von 127 Fuß von Norden nach Süden durchschneidet. Ihre Grundform weicht übereinstimmend mit der einiger andern Cisterzienserkirchen darin von der in Mittel- und

Süddeutschland gewöhnlichen Weise ab, daß der Altarraum nicht halbkreisförmig oder polygonisch, sondern geradlinig abgeschlossen ist, wie man es an den seit dem 13. Jahrhundert erbauten englischen Kirchen findet. Der früheren Gründung angemessen, tragen die ältern, östlichen Theile der Kirche einen etwas alterthümlicheren Charakter an sich, als er sich an der seit 1235 erbauten Sct. Elisabethenkirche findet, während die westlichen Theile unverkennbar dem vollkommen entwickelten Spitzbogenstyle zu Anfange des 14. Jahrhunderts angehören, so daß sich hieraus auf eine wenigstens hundertjährige Bauzeit schließen läßt, welche gerade die so überaus interessante Periode der ersten Entfaltung und überraschend schnellen Entwickelung des Spitzbogenstyls umfaßt. Die hieraus folgende Verschiedenheit in den Details, namentlich in den Profilirungen, scheint jedoch die Gestaltung der Hauptmassen nicht afficirt zu haben, indem diese nach einem einfach großartigen Plane durchgeführt ist, während der erstere Umstand gerade den kunstgeschichtlichen Werth des Gebäudes erhöht. Dieser letztere beruht aber vor Allem in der so natürlichen Wechselwirkung, welche in Folge der benachbarten Lage zwischen unserer Kirche und der Sct. Elisabethenkirche zu Marburg stattfindet, und besonders auffallend hervortritt, wenn man beide Bauwerke unmittelbar nach einander untersucht.

Die Wichtigkeit der Sct. Elisabethenkirche für die Entscheidung der Frage über die Entstehung des Spitzbogenstyls ist längst anerkannt; eine tief eingehende und gewissenhafte Vergleichung dieses weitberühmten Baudenkmals mit der bisher in unverdientem Dunkel verborgen gewesenen Klosterkirche läßt vielleicht im Herzen Deutschlands die Lösung finden, welche man von einigen Seiten auf mehr paradoxe als gründliche Weise in der Ferne gesucht hat.

Einen jetzt leider nur seltenen Schmuck besitzt die Kirche von Haina aber in ihren Glasgemälden, welche längs der Ost-, Nord- und Westseite die Fenster füllen, während sie an der Südseite, wo die Gebäude des Klosters, jetzt des Hospitals, anstoßen, aus naheliegenden Ursachen bis auf wenige Reste zerstört sind. Fast ausschließlich auf vegetabilischen Motiven beruhend, gehören dieselben durch reizende Mannigfaltigkeit der Muster, durch geschmackvolle Farbenwahl, durch reine und sichere Zeichnung, sowie durch Virtuosität der Technik zu dem Schönsten, was sich in dieser Art in Deutschland erhalten hat. Auch hier tritt zu dem absoluten Kunstwerthe noch der kunstgeschichtliche hinzu. Da die Glasfüllung offenbar dem steinernen Rahmenwerk der Fenster gleichzeitig ist, was sich unter anderm an der eisernen, gleich beim Baue mit vermauerten Armirung, welche sich wieder der durch das Gemäldemuster gegebenen Eintheilung anschmiegt, zeigt, — so gewähren diese Glasgemälde von der akanthusartigen, dem romanischen Style angehörigen Blattform der älteren Fenster, — bis zur mehr naturnachahmenden der mittleren und endlich der scharf ausgeprägten, fast manierirten Blattbildung der jüngsten Fenster ebenso ein Bild der Entwickelung der Glasmalerei, wie die Steinzierden ein solches von der gleichzeitigen Entwickelung der Architektur liefern.

Durch mehrhundertjährige, äußerste Vernachlässigung war die Kirche einer durchgreifenden Reparatur bedürftig geworden, und es gingen namentlich die Glasgemälde, welche, aus ihren Fassungen weichend, großentheils ein Spiel der Stürme geworden waren, ihrem Untergange mit raschen Schritten entgegen. Die besonders in Beziehung auf letztere schwierige Restauration wurde dem Herrn Professor Dr. Fr. Lange in Marburg im Jahre 1849 übertragen, und er begrub sich während zwei Jahren in die klösterliche Waldeseinsamkeit, um dieser Aufgabe alle seine Kräfte zu widmen. Da die anfänglich versuchte Ausbesserung der Lücken in den Glasgemälden mit weißem Glase, wodurch wenigstens dem ferneren Verfalle vorgebeugt werden sollte, eine für das Auge unerfreuliche Wirkung hervorbrachte, so wurde nach sorgfältigem Studium der alten Technik und nach mehreren mit Erfolg gekrönten Versuchen endlich dazu geschritten, die Gemälde selbst mit eingebrannten Farben genau in der alten Weise zu ergänzen, wobei auch die kleinsten Bruchtheile der alten Verglasung beibehalten und die neuen Scheiben den alten sorgfältig nachfacsimilirt wurden. Auf diese zum Theil unbeschreiblich mühsame Weise ist die Erhaltung der schönen Glasgemälde wieder für Jahrhunderte gesichert worden. Das ganze Innere wurde dann mit einer polychromen Färbung versehen, welche auf die Hervorhebung der Gliederungen und Skulpturen berechnet, zugleich die Architekturmassen mit der Pracht der Glasgemälde in harmonische Uebereinstimmung zu bringen hatte. An Ort und Stelle gefundene Spuren der ursprünglichen Färbung dienten hierbei nebst dem Studium der farbigen Dekoration der Sct. Elisabethenkirche und anderer alten Bauwerke zur Richtschnur. Sodann wurde auch die ursprüngliche innere Einrichtung, welche sich auch den heutigen Kultusbedürfnissen leicht und wirksam anpassen läßt, wieder hergestellt, namentlich das Lektorium nebst Predigtstuhl (Ambon), welches seine ursprüngliche Bestimmung vortrefflich erfüllt, ergänzt, und ein neuer Hochaltar im Style der Periode statt des alten zerstörten errichtet. Auch die Reste des alten Chorgestühls, zum Theil durch treffliches Schnitzwerk ausgezeichnet, wurden auf ihrer alten Stelle wieder aufgestellt, um die Wiederherstellungen nach allen Richtungen zu vervollständigen. Bis auf die Erneuerung des Fußbodens und der beschädigten Gesimse im Aeußeren, welche erst begonnen ist, sind die Arbeiten dermalen vollendet. E. G.

Kunstliteratur.

Die vier Perioden der Geschichte der Baukunst in Italien. Von J. D. W. E. Engelhard. Gr. 4. Geh. 2⅔ Thlr. — Cassel, in Commission bei Bertram.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Les saintes femmes. Kupferstich von Prof. J. Keller in Düsseldorf nach einem Oelgemälde von Ary Scheffer. Paris, bei Goupil u. Comp. Abdr. avant la lettre 100 Frcs. — Es war im Jahre 1847, als in Düsseldorf ein Bild von Ary Scheffer, die heiligen Frauen am Grabe Christi darstellend, Künstler wie Laien zu lebhaftester Bewunderung hinriß. In den engen Raum von wenigen Quadratfußen waren die fünf lebensgroßen Köpfe sammt den für den Ausdruck der Affekte und Bewegungen vorzugsweise wirksamen Körpertheilen in sehr geschickter Weise zusammengedrängt. Es war der Moment gewählt, wo die Mutter des Herrn, nachdem Maria Magdalena das Leintuch vom Haupte des Leichnams hinweggenommen, in überwältigendem Schmerze sich zu dem geliebten Sohne niederbeugt und denselben umschlungen hält. Hinter dieser Hauptgruppe sehen wir Elisabeth mit krampfhaft gefaltenen Händen und eine andere weinende Frauengestalt — sprechende Bilder stummer, heiliger Trauer und untröstlichen Jammers. — Es war nicht die Virtuosität der Ausführung, der Zauber einer glänzenden Farbe oder die Großartigkeit der Composition, sondern allein die tiefe und wahre Empfindung, welche der Künstler mit den bescheidensten Mitteln zu so lebendigem Ausdrucke zu bringen vermocht hatte, daß der Beschauer davon sich in innerster Seele ergriffen und unwiderstehlich gefesselt fühlte.

Dieses Bild, ohne Zweifel eines der gelungensten des berühmten Meisters, hatte der Kunstverleger Goupil erworben, um nach demselben einen Kupferstich ausführen zu lassen, und zwar auf den ausdrücklichen Wunsch Scheffer's durch einen deutschen Künstler, den Prof. Jos. Keller in Düsseldorf.

In welchem Geiste und mit welcher Treue unser Landsmann sich dieser Aufgabe gewidmet hat, mag man daraus entnehmen, daß er die von einem französischen Künstler gelieferte Zeichnung, obgleich der Meister des Bildes sich davon befriedigt erklärt hatte, verwarf und selbst eine neue anfertigte. Der Stich schritt dann neben der Platte, welche Keller nach der „Disputa" für den Düsseldorfer Kunstverein in Arbeit hat, wie sich denken läßt, ziemlich langsam fort, gedieh aber

schließlich zu einer solchen Vollendung, daß die Kritik, mit Einschluß derjenigen des Urhebers des Bildes, auf das höchste davon befriedigt ist.

Die Behandlungsweise des kleinen Stiches, dessen eigentliche Bildfläche nur 8½ Zoll in der Breite bei 10 Zoll Höhe mißt, hält die bei diesem Gegenstande gewiß einzig zulässige Mitte zwischen der plastischen Strenge der älteren Zeichnungsmanier und der brillanten und mehr malenden Stechweise der Neuzeit. Sie lehnt sich jedoch an keinen bekannten Meister an, sondern macht sich als eine ganz eigenthümliche und originale geltend. Zeichnung und Modellation sind durchweg von der äußersten Correktheit und Vollendung, nicht bloß in Bezug auf die Contouren und Formen an sich, sondern auch rücksichtlich der Linienführung, vermittelst welcher die Einen wie die Anderen ausgedrückt erscheinen. Ganz besonders tritt diese Vollendung in den beiden, im Helldunkel befindlichen Frauenköpfen, so wie auch in dem Kopfe des Heilandes und in sämmtlichen Händen hervor.

So bewunderungswürdig diese große Meisterschaft in der Technik auch sein mag — das ungleich größere Verdienst finden wir doch in dem tiefen Gefühl für Schönheit und Ausdruck, mit welchem diese Technik beseelt und belebt ist. Die verschiedenen Stufen des Schmerzes und der Trauer in den Köpfen der heiligen Frauen und die selige Ruhe auf dem Antlitze des Gekreuzigten sind mit einer Innigkeit empfunden und so rührend und ergreifend ausgedrückt, wie es einer Kunst, welche keine anderen Darstellungsmittel hat, als schwarze Linien, überhaupt möglich sein dürfte.

Wenn aber der unternehmendste Kunstverleger Frankreichs für den Stich eines durch seinen geistigen Gehalt ausgezeichneten französischen Gemäldes einen deutschen Stecher gesucht, und der Meister des Gemäldes sich durch die Arbeit desselben im höchsten Maaße für befriedigt erklärt hat — dann sollten wir nicht bloß Ursache haben, unsere Meister auf diesem Gebiete der Kunst nicht ferner den französischen nachzusetzen, sondern es dürfte auch an der Zeit sein, daß unser Zolltarif für Kunsterzeugnisse — namentlich Kupferstiche — mit dem französischen oder dieser mit unserm in ein richtiges Verhältniß gebracht werde.*)

Düsseldorf. R. Wiegmann.

Ein deutscher Waldteich, nach einer Kohlenzeichnung von Schirmer geschnitten von E. Kretzschmar. 17 Zoll hoch, 26 Zoll breit. — Das vorliegende Blatt ist offenbar eine ungewöhnliche Erscheinung; einen Holzschnitt von diesem Umfange würde man vor nicht zu langer Zeit für eine Unmöglichkeit gehalten haben. Schirmer's Landschaftszeichnungen gehören zu den großartigsten und genialsten dieser Gattung; sie machen fast den Eindruck eines Bildes. Kretzschmar hat nun diesen Waldteich sowohl in der Wirkung, wie auch in correspondirender Behandlungsweise treu und geistreich wiedergegeben. Zu den glänzendsten Dokumenten seines ausgezeichneten Kunstgeschickes, die er u. A. durch die Holzschnitte nach Lessing „Luther verbrennt die Bulle", nach Schirmer „italienische Landschaft" in der Illustr. Ztg. S. 545 und 571, ferner in den „Kriegs- und Friedenshelden aus König Friedrichs Zeit", s. D. Kunstbl. Nr. 35 S. 311, bereits gegeben hat, ist dies ein neuer Beweis seiner großen Vielseitigkeit und des beständigen Fortschreitens. L.

Das Kölner Dombild, gestochen von Franz Paul Massau. Düsseldorf, im Selbstverlage des Künstlers. Abdruck vor der Schrift auf chin. Papier 50 Thlr., desgl. auf weißem Papier 40 Thlr.; mit offener Schrift auf chin. Pap. 35 Thlr., desgl. auf weißem Pap. 30 Thlr.; mit ausgefüllter Schrift auf chin. Pap. 25 Thlr., desgl. auf weißem Pap. 20 Thlr. — Das berühmte sogenannte Kölner Dombild, welches jedoch eigentlich der Rathskapelle angehört und als Eigenthum der Stadt Köln von dieser nur interimistisch dem Dome zum Schmucke eines seiner Altäre anvertraut worden, trägt die Jahreszahl 1410 und wird auf Grund einer Notiz in Albert Dürer's Reisetagebuche einem Meister Stephan zugeschrieben. Es besteht aus einer großen Mitteltafel, auf welcher die Anbetung der heil. drei Könige dargestellt ist, und aus zwei beweglichen Flügeln, deren linker die h. Ursula mit ihren Jungfrauen und deren rechter den h. Gereon mit mehreren Genossen der thebaischen Legion zeigt. Den Grund aller drei Darstellungen bildet ein goldiges Teppichmuster, über welchem am oberen Rande eine reiche, vergoldete, gothische Maßwerksverzierung krönend sich hinzieht. Sowohl wegen seiner Composition, als auch ganz besonders in Bezug auf die Malerei nimmt das Bild unter den in Köln befindlichen Kunstwerken aus der altdeutschen Schule einen hohen Rang ein und rechtfertigt vollkommen den Ruf, den es Jahrhunderte hindurch behauptet hat. Eine gelungene Nachbildung desselben mußte daher als eine in vielfachem Betracht sehr verdienstliche Aufgabe erscheinen.

Ein aus der Kupferstecherschule der Düsseldorfer Akademie hervorgegangener talentvoller Künstler, Franz Paul Massau, hat sich dieser Aufgabe unterzogen und ungeachtet der großen Schwierigkeiten, welche sie ihm darbot, dieselbe trefflich gelöst.

Das mehr als fünfzig ganz oder theilweise sichtbare Figuren enthaltende Bild liegt uns in der bedeutenden Größe von 32 Zoll Breite bei 14½ Zoll Höhe in Linienmanier gestochen vor und ist mit all' seiner Zartheit in den Köpfen und dem ganzen Reichthum seines zierlichen Details in Schmuck, Stoffen und Waffen in sorgfältigster Ausführung und kräftigster Haltung wiedergegeben. Der Stich schließt sich dem Charakter des Originals strenge an und zeigt uns die eigenthümlichen Schönheiten desselben in einer den modernen Anforderungen an die Kupferstecherkunst so weit entgegenkommenden Behandlungsweise, daß uns, abgesehen von der kunstgeschichtlichen Bedeutung des Werkes, auch sein rein künstlerischer Eindruck ungetrübt vermittelt wird. Dabei zeugt die Ausführung von einem so liebevollen Eingehen in den Geist des alten Meisters und von einer solchen Beharrlichkeit bei der ungeheuren Arbeit, wie beide wohl nur bei einem deutschen Künstler gefunden werden dürften. Ganz vorzüglich gelungen scheinen uns die beiden Flügel mit der h. Ursula und dem h. Gereon; jedoch steht das Mittelbild, die Anbetung der heil. drei Könige darstellend, jenen nur in einzelnen Partieen nach, deren Uebertragung aus der farbenprächtigen Malerei auf die Kupferplatte besondere Schwierigkeiten gefunden haben mag, und wir stehen nicht an, das Ganze als einen so vortrefflichen Kupferstich zu begrüßen, wie wir nach einem deutschen Bilde aus jener frühen Periode bisher noch nicht besaßen.

Möchte der tüchtige Künstler nun auch beim Publikum die verdiente Anerkennung und eine seinen Opfern entsprechende Theilnahme für seine vieljährige Arbeit finden! R. Wiegmann.

Tis und Darl (Hundestück). Gem. u. auf Stein gezeichnet von Benno Adam. Kl. Qu. Fol. Tondr. 25 Sgr. Farbendr. 1⅓ Thlr. — München, Fr. Hohe u. Bragger.

Heimkehr. Ruhe. (2 Bl., Fuchsstücke.) Gem. v. Benno Adam. Lith. von Benno u. Jul. Adam. Kl. Qu. Fol. Tondr. à 25 Sgr. Farbendr. à 1½ Thlr. — Ebend.

Die Osteria von Panale am Gardasee. Schloß Auer bei Meran. (2 Bl.) Gem. v. Heinzmann. Lith. v. Emminger. Kl. Qu. Fol. Tondr. 20 Sgr. — Ebend.

Der Brunnen im Gebirge. Gem. v. H. Bückel. Lith. v. F. Ingenmey. Qu. Fol. Tondr. à 1⅓ Thlr. — Ebend.

Christus wandelt auf dem Meere mit Petrus. Gez. v. Heinemann. Gest. v. Allgeyer. Fol. 3 Thlr. — Karlsruhe, Kunstverlag.

Das Gebet des Herrn (Christus am Oelberg). Gez. v. Fr. Overbeck. Lith. v. O. Specktee. Zum Besten der evangelischen Gemeinde in Offenburg herausgeg. v. Gustav-Adolf-Verein in Hamburg. Gr. Qu. Fol. 1½ Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

II. Größere Werke.

Erinnerung an Sans-Souci. Nach Aquarellen von C. Gräb, in Farben gedruckt und verlegt von Storch und Kramer. 1. Heft, enthaltend 4 Bl. Das Werk erscheint in 3 Lief., jede zu 4 Bl. Subscrpr. für d. Lief. 5 Thlr. — Sans-Souci, die berühmte Schöpfung des großen Friedrich und so ungemein großartig und originell in seiner Anlage, wurde von Se. Maj. dem regierenden König mit Vorliebe erweitert und verschönert. Nicht bloß springen nun die großen Brunnen — eine unerfüllte Sehnsucht Friedrichs, sondern es breiten sich von dem Schlosse aus Orangeriegebäude, Schweizerhäuschen, Villen, Pavillons über die ganze Gegend aus, während andere architektonische Schöpfungen, wie wir schon neulich andeuteten, die Friedenskirche mit in den Kreis der Vereinigung ziehen, welche hier die Baukunst und die Gärtnerei in einer von der Natur dazu mit günstiger Verschwendung bedachten Landschaft mit einander geschlossen haben. Sanssouci und Umgebungen im Sonnenschein ist eine der lachendsten und glücklichsten Erscheinungen, das Bild einer wahrhaft wonnigen Heiterkeit. Wir kön-

*) Was diese allerdings sehr wichtige Frage anbetrifft, so haben wir schon Jahrg. 1852 S. 29 klar dargethan, daß wir Deutsche den Herren Franzosen durch humane Eingangssteuergesetze um einen bedeutenden Schritt voraus sind. Während der ganze Centner fremder Kunstsachen nur funfzehn Silbergroschen Eingangssteuer kostet, werden deutsche Kunsterzeugnisse noch immer durch eine allzu hohe Steuer von den Grenzen recht eigentlich zurückgedrängt. Wo ist da irgend Billigkeit? D. Red.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt und eine Radirung bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt
zum
Deutschen Kunstblatt.

№ 39. Donnerstag, den 27. September. 1855.

nen uns denken, mit welcher stillen Freude der fein beobachtende und liebevoll ausführende Gräb unter den sich darbietenden Bildern weilte; sie sind wie für die Rasenlaune seines Pinsels geschaffen. J. M. die Königin hat sich daher von ihm ein ganzes Album mit Ansichten von dem Sommersitze ausführen lassen und die hohe Frau rechnet das Buch zu den liebsten Zierden ihres Büchertisches. Es liegt deshalb schon eine Anerkennung darin, wenn sie es der Anstalt von Storch und Kramer zur Vervielfältigung durch den Farbendruck anvertraute. Keine leichte Aufgabe; aber es ist einmal die Gewohnheit dieser Anstalt, sich die schwersten zu stellen, und ihre Bemühungen bis zum Gelingen fortzusetzen. Das ist auch bei dieser neuen Leistung wieder der Fall. Man sieht 1) auf dem Eingange zum Paradiesgärtl, welches seinen Namen nach einer kais. Gartenanlage bei Wien empfangen hat, jene anmuthige Weinlaube, die von den bekannten korinthischen Säulen aus der Feilner'schen Fabrik getragen wird, welche sich in ihrer natürlichen Färbung zu solchen Zwecken so ausgezeichnet eignen. 2) Die innere Ansicht des Impluviums ebendaselbst, ein oben offner Hof mit Säulenstellungen und einer Cisterne, aus der sich ein Piedestal mit einer Wolff'schen Thiergruppe (das vom Adler angegriffene Reh) erhebt. 3) Den neuen Eingang von Sanssouci am Weinberge. Dieser Eingang wird durch ein Triumphthor gebildet, das zu Ehren des Prinzen von Preußen errichtet wurde. Hofbaurath Hesse hat es entworfen, Schievelbein komponirte die Reliefs dazu und die Ausführung geschah in den Werkstätten von Feilner und March in gebranntem Thon. 4) Eine Blumengruppe, welche auf der obersten Terrasse der Gärten große Marmor-Vasen umstehen; ein reizender Platz, von dem aus man über die Wipfel der Bäume in die leuchtende Ferne sieht. Alle diese Blätter sind der feinen und delikaten Vortragsweise des Malers mit großer Treue nachgebildet und es erregt Bewunderung, dies bis in die zarten Farbenanklänge erreicht zu sehen.

Malerische Ansichten der Römischen Baudenkmäler zu Pola in Istrien. Nach Naturstudien von Julius Weyde, auf Stein gez. von August Haun. Herausgegeben von J. Weyde und A. Haun. Berlin. Im Selbstverlage der Herausgeber. Imp.-Fol. Preis 5 Thlr. — Wenn befähigte Künstler auf ihren Studienreisen ihr Augenmerk auch auf solche Gegenstände richteten, die nächst einem rein malerischen Interesse, zugleich ein historisches gewähren, so ist es dankenswerth, wenn sie ihre Arbeiten hernach der Oeffentlichkeit und also auch der Wissenschaft in nutzbarer Form überliefern. Zwar fehlte es bisher nicht an Aufnahmen der vorzüglichsten Baumonumente von Pola, wohl aber an einer wahrhaft malerischen Behandlung derselben, wie solche die vorliegenden Blätter darbieten. Sie sind, in ihrer rein künstlerischen Form, als eine wesentliche Ergänzung jener mehr nur für archäologische Zwecke bestimmten Darstellungen, deren sich einzelne, z. B. in den „Monumenten von Athen" finden, zu betrachten. Sie geben das malerische Verhältniß jener römischen Architekturen zur landschaftlichen Natur und dürften so nicht weniger zum allgemeinen Verständniß ihrer Bauanlage überhaupt beitragen, als jene mehr trockenen Aufnahmen.

Die 6 Blätter, aus denen das Heft besteht, zeigen in doppeltem Tondruck 1) das Amphitheater und die Stadt Pola; 2) den Augusttempel; 3) das goldene Thor; 4) das Zwillingsthor; 5) einen Blick in das Innere des Amphitheaters und 6) eine Aussicht aus dem Innern des Amphitheaters. — Ein dieser Sammlung beigegebenes Textblatt bringt kurze, geschichtliche Notizen über die Stadt Pola und jene genannten Monumente. Außerdem enthält der Umschlag in sorgfältig durchgeführter Federzeichnung, als Titelvignette, eine Ansicht der römischen Steinbrüche bei Pola.

Bei der Ausführung sämmtlicher Steinzeichnungen, deren trefflichen Druck W. Korn in Berlin besorgte, wandte Haun in äußerst geschickter Weise zur Hervorbringung einer möglichst zarten, klaren Luftperspektive, neben einem schwereren, bräunlichen Ton für Vordergrund und Architektur, einen blauen, luftigen Ton zur Färbung des Mittel- und Hintergrundes an. Bei großer harmonischer Haltung im Ganzen bewahrte er dennoch dem Einzelnen seine bestimmte, charakteristische Zeichnung. Ueberall ist die Form, sowohl die naturgemäß landschaftliche als auch die architektonische an den Monumenten auf's sorgfältigste beobachtet und gehalten. Es gewährt hiernach einen eigenen Reiz, diese so verbildlichten Monumente im Hinblick auf die an sie geknüpften historischen und kunstgeschichtlichen Beziehungen, an sich vorübergehen zu lassen; ein Reiz, der noch durch die mannichfach verschiedene, figürliche Staffage, welche diese Blätter belebt, um vieles erhöht wird. Die gegenwärtige Tracht in Istrien und namentlich die der niederen Stände von Pola, wie die Lebensweise der dortigen Einwohner trägt noch ein sehr eigenthümliches Gepräge. Es war daher ein glücklicher Gedanke der Herausgeber, die Baumonumente von Pola in malerischer Verbindung mit den Resten jener älteren äußeren, menschlichen Kultur in Kleid und Sitte, darzustellen. Wo es der Hauptgegenstand der Blätter nur irgend gestattete, wurde ihm auch eine reiche Staffage hinzugefügt. Die Studienmappe Weyde's lieferte auch dazu den ergiebigsten Stoff.

Sehr erfreulich wäre es, wenn dieses Heft auch anderen Künstlern zu ähnlichen Veröffentlichungen Veranlassung gäbe. Die Mappen unserer, zum Theil sehr weit gereisten Landschaftsmaler sind so reich an interessanten Gegenständen und die Lithographie ist zu deren Vervielfältigung so geeignet, daß es dazu von Seiten jener Künstler wohl keiner großen Opfer bedürfen würde. **H. M.**

Die mittelalterlichen Kunstwerke in der Schloßkirche zu Quedlinburg von Steuerwaldt und Virgin. — Die ursprünglicher Dokumente, die wichtigsten Schätze der Kunst des früheren Mittelalters in Norddeutschland bewahren die Städte Quedlinburg, Halberstadt und Braunschweig; denn mit den Kaisern Heinrich I. und Otto I. wetteiferten die reichen Bischöfe von Halberstadt und die mächtigen Herzöge von Braunschweig, um sich in glänzender Ausstattung der Kirchen, Burgen und Paläste zu überbieten und somit ist denn auch ein gewisser Zusammenhang unter dem, was diese Städte noch besitzen. Das älteste in Quedlinburg ist die noch wohl erhaltene Krypta des ehemaligen Wipertiklosters, welches Bischof Haimo von Halberstadt 841 gestiftet hat, neben diesem Kloster soll auch die erste Pfalz gelegen haben und es ist möglich, daß diese Krypta der Zeit Heinrichs des Vogelstellers angehört. Die Stadt Quedlinburg ist durch Heinrich gegründet, denn urkundlich hob derselbe die Pfalz (urbs) auf dem Felsenberge erbaut, zum Schutz für die Umgegend und als Zufluchtsstätte für die Umwohner. Nicht unwahrscheinlich wird diese Pfalz indeß ein Holzbauwerk gewesen sein, denn sie ist sogar wiederholt abgebrannt, u. a. durch Heinrich II. von Grund aus erneuert und 1021 neu geweihet und hat 1040 abermals ein ähnliches Schicksal erlebt. Unbezweifelt aber ist dies der Münster, die große Unterkirche, die Stätte, welche sich Heinrich I. zur Ruhestätte erkor und einrichtete, und vor deren Altar denn auch die Gebeine Heinrichs und seiner Gemalin Mathilde heute noch ruhen. Die ältesten Theile der Kirche, insbesondere die südöstliche Wand mit dem Bogenwerke, und die sogenannte Bußkapelle werden nicht älter als die aus der Zeit Otto's des Großen sein, unter dessen Scepter Quedlinburg zu einer glänzenden Residenz erhoben, nach und nach Alles in sich vereinigte, was jene Zeit zu bieten vermochte. Ueber das Alter des Münsters haben sich die Gelehrten nicht zu einigen vermocht, doch steht es fest, daß die Aebtissin Jutta um 1320 den jetzigen Chor über dem Münster erbauen ließ, und da der Unterbau, die Umfassungsmauern des Münsters, insbesondere das zierliche Portal im Spitzbogenstyl an der Nordseite, laut Inschrift, unbezweifelt aus dieser Zeit sich datiren, so hat dabei der Münster einen sehr wesentlichen Umbau erleiden müssen, doch gehört die Mehrzahl der Säulen, Kapitäle und Basen der älteren Periode des Rundbogenstyls an, an den Kappen der Gewölbe sind Spuren älterer Malerei bemerkbar. Je weniger nun von den Bauwerken frühester Zeit erhalten zu sein scheint, um so wichtiger sind die übrigen Dokumente christlicher Kunst, die Reliquarien, Evangelistarien, die Teppiche rc., ja selbst die Amulette. Kugler und Ranke haben in ihrem Werke: Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche in Quedlinburg diese Kunstschätze ausführlich beschrieben und den hohen Werth derselben sowohl in artistischer wie in historischer Rücksicht hervorgehoben. Auch von vielen Andern angeregt, haben Steuerwald und Virgin es nun unternommen, die ältesten und interessantesten Baudenkmale

so wie die werthvollen Kunstschätze durch Abbildungen genauer und deutlicher zu versinnlichen, als es irgend das Wort vermag. Das Werk erscheint in 2 Abtheilungen und enthält auf 48 Tafeln, die Abbildungen der Krypta des Wiperti-Klosters, des Münsters, der Bußkapelle, Ansichten des Schlosses und des Schloßhofes, Grabsteine, des Zitters, ferner der aus Silber getriebnen, vergoldeten und mit Edelsteinen besetzten Reliquienbüsten Heinrichs I. und Otto I., auf je 3—4 Blättern die Auf- und Ansichten, verschiedene andere Reliquienbehälter von Metall, Krystall, Holz u. s. w., drei Deckel von Evangelistarien aus dem 9ten und 10. Jahrhundert, mit Darstellungen aus dem Leben Jesu und einem Marienbilde theils kunstreich aus Elfenbein geschnitzt, theils getrieben aus vergoldetem Silber, mit reicher Ornamentik von Filigran, und mit Edelsteinen besetzt. Die unter No. 15—31. aufgeführten, als Aebtissinnen-Kreuze bezeichneten Reliquarien sind indeß keine Zeichen einer geistlichen Würde, sondern Amulette, die auch von geistlichen Frauen nur als Schmuck getragen wurden. Von höchster Merkwürdigkeit ist der unter 1) abgebildete sog. Krug von der Hochzeit zu Kanaan. Der Stein ist ägyptischer Travertin, seiner Form nach ein alt jüdisches Gefäß von hohem Alterthum und gehört aller Wahrscheinlichkeit zu den Geschenken, welche der griechische Kaiser, Otto I. verehrte bei Gelegenheit der Vermählung Otto II. mit der griechischen Prinzessin Theophania. Von schätzbarem Werth für die Kunstgeschichte sind die gleichfalls im Umriß abgebildeten Teppiche. Die Hauptseite enthält Darstellungen, welche zwar der von Mariannus Capella beschriebenen Vermählung des Mercurius mit der Philologia entsprechen, wobei diese Figuren aber auch ebenso wohl als Repräsentanten der höheren Tugenden der Fürsten, wie des Ritter- und Bürgerstandes anzusehen sein möchten, deswegen kaum für den Dienst der Kirche, sondern vielmehr zum Schmuck eines kaiserlichen Thronsaales bestimmt gewesen sein werden. Der Typus der Figuren trägt auch noch nicht den Charakter der byzantinischen Kunst des 12. Jahrhunderts, die Figuren sind weit edler, in den Stellungen ist malerisch-schöne Bewegung, ja Würde und Grazie, viele Köpfe sind von großartiger Schönheit und erinnern an die Antike. Diese Teppiche gehören daher höchst wahrscheinlich zu den Geschenken, welche der griechische Kaiser nach Quedlinburg an Otto den Großen sandte bei Gelegenheit der Vermählung der Theophania. Dagegen wird die zweite Gattung Teppiche mit palmartigen Bäumen, härterer Zeichnung und Farbe, der Zeit der Aebtissin Agnes (1200) angehören, welcher die Kirche sonst mancherlei werthvollen Schmuck verdankt. Der höchst merkwürdige Leichenstein von Agnes von 1203 ist gleichfalls abgebildet und so geben die 48 Blätter einen höchst interessanten treuen Ueberblick der alten Kunstdenkmäler in Quedlinburg. Nachbildung und die Ausführung sind so treu, daß man dieselben mit großer Freude betrachtet. Se. Maj. der König hat die Dedication des Werkes huldvoll angenommen.

Lucanus.

An der Schwalm. Bilder aus dem hessischen Volksleben von Gerhard von Reutern, lith. u. herausgegeb. von Georg Koch. 1. u. 2. Heft, gr. Fol. à 2 Thlr. — Kassel, Bertram. — Hübsche kleine Dorfidyllen, nicht grade hervorstechend durch Neuheit der Erfindung — eine Mutter mit ihrem Kinde im Nachmittagschläfchen, ein blinder Geiger, eine Bauerdirne in der Thüre strickend, eine andre ein Grabkreuz bekränzend u. dgl. Es mag vielleicht an der Allgemeinheit dieser Motive liegen, wenn der schöne kernhafte hessische Typus in Tracht und Gesichtsbildung hier und da accessorisch, beliebig gewählt erscheint. Andrerseits findet sich zwar durchweg etwas Erlebtes, Selbstgesehenes darin, aber es ist nicht immer zur vollen Geltung durchgearbeitet, sondern läßt hier und da einer gewissen Befangenheit in Bewegung und Composition Raum. Dies, was den Maler und Erfinder angeht. —

Großes und unbedingtes Lob darf man dagegen dem Steinzeichner nicht versagen. Ohne die kokette Brillanz, mit der die französische Lithographie ihre Decamps und Marilhats und andre celebre Contemporains wiederzugeben pflegt, hat er anscheinend mit einfachen Mitteln einen malerischen Schmelz und Duft, mit einem Wort ein Colorit erreicht, wie es nicht allzu oft in deutschen Arbeiten gefunden wird. Man meint den altersgrauen Holzton der geschnitzten Thür, den traulichen Dämmer des ländlichen Hausflurs zu sehen, in dem jene kleine blonde Hessin so fleißig strickt. Ganz besonders hat auch der „Abendsegen“ eine schöne, gleichsam niederländische Wirkung. Wir holen gern hier noch ein versäumtes Lob für den Maler nach, der an diesem coloristischen Verdienst gewiß seinen vollen Antheil hat.

Kunstvereine.

Deutschland zählt gegenwärtig über 50 Kunstvereine, von denen einige zu Kreisen mit einander verbunden sind, andere für sich allein bestehen. Alle haben den Zweck, die Kunst und die Liebe zu ihr im Volke zu fördern, was auf verschiedene Weise geschieht. Die reichsten unter den Vereinen, denen viele Mittel zu Gebote stehen, und so weit sie mit großartigem Kunstsinne und einem Bewußtsein von den höchsten Zwecken der Kunst geleitet werden, sorgen dafür oder helfen dafür sorgen, daß öffentliche monumentale Kunstwerke, welche die Zierde und der Stolz von Land und Volk zu sein vermögen, ausgeführt werden. Der rheinisch-westphälische Verein in Düsseldorf hat sich darin den größten Ruhm erworben; nächst ihm leistet in diesem großen Styl der Prager Verein am meisten. Gleichfalls hat der Verein zu Frankfurt a. M. jahrelang eine schöne Thätigkeit auf dem Gebiete der monumentalen Kunst entfaltet. Leider ist er seit dem vorigen Jahre aufgelöst und ein neues Institut an seine Stelle gesetzt, welches nicht die Wendung nimmt, der Erbe einer glorreichen Zeit und ruhmreicher Wirksamkeit zu sein. Auch der Berliner Verein hat bisweilen zu monumentalen Zwecken gesteuert. Sonst verharrt er noch bei einem unglücklichen §. 7., welcher ihn, was seine Wirksamkeit betrifft, von der deutschen Kunst trennt, sobald sie nicht zugleich preußische ist. Darum hat er auch der allgemeinen Verbindung der deutschen Kunst-Vereine für historische Kunst nicht beitreten können. Uns dünkt, es wäre Sache der Künstler-Mitglieder des Vereins, diesen §. in der General-Versammlung zum Fall zu bringen. Ohne Zweifel hat diese Bestimmung als die Statuten gemacht wurden, ihre Bedeutung gehabt; gegenüber dem heutigen ausgebildeten Kunstvereinswesen ist sie durchaus antiquirt und es macht sich nicht gut, daß preußische Künstler sich auf allen Kunstvereinsausstellungen Deutschlands recht gern empfangen lassen, während sie ihre nicht preußischen Collegen von der Berliner permanenten Ausstellung ausschließen helfen.

Die Verbindung für historische Kunst reiht sich in ihrer Wirksamkeit zunächst der Förderung des Monumentalen an, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf die höchsten Erzeugnisse der Staffelei richtet, sie hervorrufen helfen, sie anschauen und si fortuna juvat, sie besitzen will; ein Besitz, der wieder mit der Idee der Gründung und Bildung städtischer Sammlungen und Galerien eng zusammenhängt. Dergleichen Galerien haben schon nicht bloß die Vereine größerer Städte, wie Berlin, Dresden, München, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Hamburg, Prag u. a., auch die Wandervereine sind im Begriff sich dergleichen anzulegen. Leipzig, schon im Besitz einer städtischen Galerie, ist durch die kostbare Schletter'sche Sammlung in den Stand gesetzt, sogar ein Museum zu gründen. Bremen hat seine herrliche Kunsthalle; aus Rostock wird uns geschrieben, daß eine Gewerbeschule, die man zu bauen im Begriff ist, zugleich die Räume für die künftige städtische Bildergalerie erhalten wird.

Die ausgedehnteste Wirksamkeit aber üben die Kunstvereine durch den Schmuck der Privathäuser. Und dies ist derjenige Theil ihrer Thätigkeit, der gewöhnlich mit einer Art von Geringschätzung behandelt, ja geschmäht zu werden pflegt. Mit dem größten Unrecht! Denn zunächst vergessen die Gegner der Kunstvereine, welche gern mit dem Schlagwort „Lotterie-Verein“ bei der Hand sind, daß das Ankaufen und Vertheilen von Bildern und s. g. Nietenblättern nur die unbedeutendere Hälfte der Wirksamkeit der Kunstvereine ausmacht; während man die größere nicht übersehen sollte, die darin besteht, einer ganzen Stadt wiederkehrend das Schauspiel einer Ausstellung zu verschaffen, von der (principiell, und oft durch gute Verkehrung auch faktisch) jede Mittelmäßigkeit fern bleibt. Oder wird der durch Kunstschau ausgestreute Same für nichts geachtet? — Dann aber ist es auch ein sehr löbliches Unternehmen, die Wohnungen anzufüllen mit ausgewähltem heitern Schmuck der schönen Künste und so wie der Sammelplatz für die Musik, das Pianoforte, in einem wohleingerichteten Hause nicht fehlen darf, so wie der Glasschrank die Lieblingsdichter hegt, so sollen auch die Wände davon zeugen, daß die bildenden Künste bei uns leben und zu Hause sind und kann man's nicht in Farben haben, so sorgen die Vereine für gute Nachbildungen der vervielfältigenden Künste. Daß hier zuweilen eine schwächere Leistung mit unterläuft, daß einzelne Vereine auch wohl noch kleinere Verloosungs-Vereine statuiren, daß endlich hier und da ein Verein etwas nach der merkantilen Seite hinneigt, ist allerdings nicht genug zu tadeln, liegt aber auch gänzlich außerhalb des Princips der Kunstvereine und wenn man recht unbefangen zuschaut, welcher Sinn, welcher Geist in der Verwaltung der Kunstvereine im Allgemeinen vorwiegt, so muß gesagt werden, daß die Gefahr der Verflachung der Grundsätze gottlob noch sehr fern liegt, daß nicht bloß die materiellen, sondern auch die geistigen Aktien größtentheils sehr gut stehen, und daß die Gegner der Vereine, wenn ihnen die ganze Wirksamkeit des über Deutschland ausgespannten Kunstvereinsnetzes klar vor Augen läge, sich zu ihrer Freude überzeugen würden, daß ein mißfälliges Urtheil über die Vereine zugleich ein oberflächliches ist und daß sie alle Ursache haben, sich die beliebten Stichwörter: „Unterstützung der Mittelmäßigkeit,“ „Lotterie-Anstalten“ u. dgl. abzugewöhnen. Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es in Berlin nicht der Kunstverein, sondern leider die Akademie der Künste ist, welche jene verderblichen kleinen Lotterievereine beschützt, bei denen der Besitz eines Looses mehr mit Furcht vor dem Gewinne, als mit Hoffnung auf denselben verknüpft zu sein pflegt.

Die Wirksamkeit der Vereine während der drei Dezennien ihres Bestehens gewesen ist vollständig darzulegen, sind wir so eben beschäftigt; heute wollen wir nur einen Ueberblick von der Thätigkeit eines Jahres geben und es sind dazu für das vergangene Jahr 1854 die betreffenden Notizen zusammengetragen.

Name der Vereine.	Zahl der ausgestellten Kunstwerke.	Ankäufe des Vereins. Anzahl.	Preis. Thlr.	Sgr.	Pf.	Ankäufe der Privaten. Anzahl.	Preis. Thlr.	Sgr.	Pf.	Summa der Ankäufe. Anzahl.	Preis. Thlr.	Sgr.	Pf.	Für Aquarelle, Zeichnungen, Stiche, Vereinsgaben, Plastik rc.	Bemerkungen.
Der nordische Kreis.															
1. Bremen	560	27	3175	—	—	82	9907	15	—	109	13082	15	—		Also im Durchschnitt das 5te Bild verkauft.
2. Hamburg	—	25	—	—	—	105	—	—	—	130	19282	22	6		Hierin ist das Resultat der perm. Ausstellung mit enthalten, welche 221 Kunstwerke zur Schau brachte.
3. Lübeck	643	26	2110	18	—	23	1019	18	—	49	3130	6	—	Für Kupferstiche 35 thl.	
4. Rostock	640	16	1463	15	—	13	1224	3	—	29	2687	18	—		
5. Stralsund und Greifswald	611	19	1182	—	—	5 / 22	1409	10	—	46	2591	10	—	Stiche, Lithogr. rc. 98 thl.	
Der östliche Kreis.															
1. Danzig	500	9	682	—	—	65	6154	—	—	74	6836	—	—	Hierbei sind 21 Aquarelle, Zeichnungen rc. mitgerechnet.	
2. Königsberg i. Pr. / 3. Stettin / 4. Breslau															Fallen mit ihren Ausstellungen in das laufende Jahr. Vgl. S. 242 u. 257. Seit einigen Monaten ist an Stelle des eingegangenen Vereins von Posen der Verein von Görlitz getreten.
Der westliche Kreis.															
1. Hannover	587	31	3545	10	—	30	5114	—		61	8659	10	—	Aquarelle 79 thl. 10 sg. Skulptur 53 thl. 20 sg. Außerdem Stiche u. Lithographien.	
2. Braunschweig	526	12	—	—	—	21	—			33	7712	—	—	Die Totalsumme schließt 1 Aquarell, 1 plastische Werke, 10 Stiche und 1 Lith. ein. Außerdem 500 Nietenblätt. 378 thl. 17½ sg.	1 Gem. ging in's Vereins-Museum. Unter den Privat-Ankäufen: Lessing's „Kampf auf dem Kirchhof" f. 2500 Thlr.
3. Halberstadt	—	—	1100	—	—	—	650	—		—	1750	—	—	Diese Summe umfaßt Stiche, Radirungen rc.	H. hatte keine Ausstellung im J. 1854.
4. Magdeburg	514	40	2813	10	—	41	—	—		81	6824	—		Diese Summe schließt 61 kleinere Sachen f. d. K. Verloosung ein.	Also im Durchschnitt das 7te Bild verkauft.
5. Halle	–	11	—	—	—		—	—		—	1100	—	—	Inbegriffen sind 2 Aquar., 2 St., 90 Kupferwerke, 60 Stiche, 75 Lith.	
6. Gotha	451	18	—	—	—	22	—	—	—	40	6979	—	—	Außerdem eine Anzahl v. Stichen.	Davon kam 1 Gem. in d. Friedenstein'sche Sammlung.
7. Kassel	—	7	615	—	—	9	731	—	—	16	1346	—	—	4 Aquarelle 49 thl. Nietenblätter 600 thl.	
Der rheinische Kreis.															
1. Darmstadt	153	6	668	13	—	2	122	25	6	8	790	8	6	Vereinsblatt 300 thl.	
2. Mannheim	238	9	674	5	9	—			—	9	674	5	9	do. 632 thl.	
3. Stuttgart	332	15	2042	10	4	5	1174	14	5	20	3216	24	9	do. 1112 thl. 26 sg.	
4. Karlsruhe	379	7	546	25	7	2	414	25	8	9	960	21	3	do. 1080 thl.	Bleibendes Eigenthum, an Kupferwerken 424 Thlr. 4 Sgr. 3 Pf.
5. Freiburg	392	12	1057		—	—	—	—	—	12	1057	—	—	do. 433 thl. 6 sg. 9 pf.	Darunter als bleibendes Eigenthum: „König Enzio im Kerker" von Hessmann.
6. Straßburg	437	9	984	24	3	8	720	22	9	17	1705	17	—	do. 811 thl. 13 sg.	Darunter als bleibendes Eigenthum: „Blumen auf einem Altar" von Remillieux.
7. Mainz	479	5	335	24	—	11	651	24	—	16	987	18	—	do. 171 thl. 12 sg.	
Der bairische Kreis.															
1. Regensburg															
2. Würzburg	489	9	237	22	—	22	3561	5	—	31	3798	27	—	221 Blätter 200 th. 17 sg. 1 Gemälde für das nächste Jahr 51 thl. 13 sg.	In diesem Kreise tritt in diesem Jahre für Passau: Bamberg.
3. Passau															
4. Straubing															
Der thüringische Kreis.															
1. Erfurt / 2. Naumburg / 3. Jena / 4. Nordhausen / 5. Suhl / 6. Mühlhausen	200	—	—	—	—	—	—	—	—	43	2463	—	—	Kupferstiche, Vereinsblätter rc. 600 thl.	Suhl und Mühlhausen stellten im J. 1854 nicht aus.
Berlin	—	22	5893	10	—	—	—	—		22	5893	10	—	Plastisches 226 thl. 20 sg. Vervielfältig. Kunst 298 th.	Von den Ankäufen: „Amor und Psyche" von v. Kläber zur Begründung einer vaterl. Kunstsammlung des Vereins.
Düsseldorf	—	32	6022	—	—	—	—	—	—	32	6022	—	—	Kupfer- und Stahlstiche 4313 thl. 18 sg. 6 pf.	Für öffentliche Zwecke übergelegt: 1750 Thlr. 1 Sgr. 1 Pf.
Köln	647	20	2860	23	6	12	850	10	—	32	3711	3	6		
Münster															
Potsdam															
Latus		387	38010	1	5	500	34005	23	4	919	113891	7	3		

Name der Vereine.	Zahl der ausgestellten Kunstwerke.	Ankäufe des Vereins.				Ankäufe der Privaten.				Summa der Ankäufe.				Für Aquarelle, Zeichnungen, Stiche, Vereinsgaben, Plastik ꝛc.	Bemerkungen.
		Anzahl.	Preis. ℛ	ß	₰	Anzahl.	Preis. ℛ	ß	₰	Anzahl.	Preis. ℛ	ß	₰		
Transport		387	38010	1	5	500	34005	23	4	919	113891	7	3		
München	1187	115	11896	4	—	—	—	—	—	115	11896	4	—	Aquarelle ꝛc. 226 thl. 26 sg. Plastisches 476 thl. 17 sg. Radirung 85 thl. 21 sg.	
Nürnberg	229	9	337	21	4	5	284	17	—	14	622	8	4	Gedächtnißblatt 411 thl. 12 sg. 9 pf.	
Augsburg															
Dresden	305	29	3517	—	—	4	945	—	—	33	4462	—	—	Zeichnungen u. Aquarelle 124 thl. Plastik 174 thl. Vereinsblätter 1320 thl. 29 sg. 9 pf.	In den Fonds für öffentl. Zwecke 100 Thlr.
Leipzig															L. stellt nicht mehr aus, verloost aber noch und hat augenblicklich, theils dazu, theils für's städtische Museum 3000 Thlr. zur Verfügung.
Wien.															
1. Der Wiener V. .															
2. Der österr. Verein	—	120	13284	—	—	—	—	—	—	120	13284	—	—	Diese Summe umfaßt mit den Betrag für 4850 Prämien, Stiche u. Lith.	
Prag	422	63	5879	8	—	27	5148	9	6	90	11027	17	6	Plastik 18 thl. 26 sg.	In den Fonds für öffentliche Werke, der jetzt dem Radetzky-Monument gewidm. ist . . . . 42557 th. 5 sg. Für die Ausmalung des Belvedere-Saales depon. 20550 th. 10 sg. — 63107 th. 15 sg.
Salzburg	235	14	1105	11	—	5	659	19	6	19	1765	—	6	Aquarell 61 thl. 21 sgr. Galvanogr. Vereinsgabe 610 thl. 8 sg. 5 pf.	
Pesth	—	51	5622	21	6	—	3154	8	—	84	3193	20	9	Zeichnungen 48 thl.	
Filialverein Raab .	—	—	—	—	—	—	439	12	9						
Frankfurt a. M. . .	—	15	152	—	—	—	—	—	—	15	1529	—	—	Aquarelle u. Zeichnungen 111 thl 17 sg.	Zurückgelegte Durchschnittssumme für öffentl. Zwecke 140 Thlr.
Wiesbaden	150 138	11 19	110 215	— 21	— —	5	354	8	6	35	1039	29	6		Die untere Reihe gilt für die permanente Ausstellung.
Summa		833	90867	1	3	546	44891	8	7	1444	169010	27	10		

Es ist nun hierbei zu bemerken, daß wir nicht gewiß sein dürfen, alle deutschen Kunstvereine aufgeführt zu haben. Außerdem bietet unsere Tabelle in so fern Lücken, als wir von manchen der darin genannten Vereine mit gar keinen oder nicht ausreichenden Nachrichten versehen worden sind. An diese sei hiermit nochmals die Bitte um freundliche Auskunft wiederholt, damit wir unsern Ueberblick nachträglich vervollständigen können. Aber auch jetzt schon giebt er ein ungefähres Bild von der Wirksamkeit der Vereine. Rechnet man nun noch, daß auch **Berlin** im Jahre 1854 eine große akademische Ausstellung hatte und daß auf dieser 81 Gemälde zum Preise von 18830 Thlr. 10 Sgr. verkauft wurden, ferner, daß die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in **München** 24 Gemälde zum Preise von 7542 Thlr. 25 Sgr. zur Verloosung erwarb, so kommen zu den von den Vereinen erzielten Summen noch 105 Gemälde und 26,373 Thlr. und 5 Sgr. hinzu, welches eine Totalsumme von 1549 Gemälden und 195404 Thlr. 2 Sgr. 10 Pf. giebt.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Bamberg**, **Passau**, **Regensburg** und **Würzburg** veranstalten: in den Monaten **Oktober**, **November** und **Dezember 1855**, dann **Januar**, **Februar**, **März**, **April** und **Mai 1856**, und zwar vom **1sten jeden Monats** ab: **gemeinschaftliche Ausstellungen**, von denen die in den Monaten **Januar**, **Februar** und **März größere von mehrwöchentlicher Dauer sein sollen.**

Bezüglich der nähern Bedingungen verweisen wir auf unsere **frühern Einladungen** (conf. Beilage zur „Augsburger Allgemeinen Zeitung" Nr. **304.** und Beiblatt zum „Deutschen Kunstblatt" Nr **50** pro **1852**), heben aber noch folgende Bedingungen besonders hervor:

1) Die Kunstwerke sind nach Umständen zuerst nach **Würzburg** oder **Passau** zu dirigiren, — die Kunstwerke zur **größern** Ausstellung im **Januar** aber **jedenfalls zuerst** nach **Würzburg** einzusenden.
2) Alle eingesendeten Kunstwerke haben, sofern nicht ausdrücklich anders bestimmt wird, — **den ganzen Turnus der Ausstellungen zu durchlaufen.**
3) **Die Transportkosten** werden, bei **direkten** Zusendungen, **innerhalb eines Rayons von 80 Stunden hin und zurück**, von uns bestritten.
4) Die Rücksendungskosten derjenigen Bilder, bei denen **im Voraus nicht ein kürzerer Turnus bestimmt** wird, und die erst **während des Laufes** zwischen den 4 verbundenen Vereinen abverlangt werden, sind von den treffenden **Künstlern selbst** zu bestreiten.
5) Bei Kunstwerken von weiterer Entfernung oder von bedeutend großem Umfange ist **vorgängige** Anfrage nothwendig.

Wir laden nun die verehrlichen Herren Künstler zur zahlreichen Zusendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken ein, daß auch heuer wieder nicht unbedeutende Ankäufe in Aussicht stehen.

Die Kunstvereine zu:

Bamberg.
Kfm. **F. J. Weber**, Ir Vorstand.
Dr. **Wierer**, Schriftführer.

Passau.
Dr. **Erhard**, IIr Vorstand.
Prof. **Winkelmann**, Secretair.

Regensburg.
Bauinsp. **Sauer**, IIr Vorstand.
Secr. **Bösner**, Secretair.

Würzburg.
Prof. Dr. **Held**, IIr Vorstand.
Rev. **Weinkammer**, Secretair.

Zeitung.

11. Nürnberg. In der letzten Zeit waren 8 Tage lang die neueingerichteten königlichen Zimmer der Burg mit einem Theile der Hausgeschenke dem Publikum geöffnet, doch war der Andrang des Letzteren so stark, daß man, ohne gestoßen und gedrängt zu werden, keinen Eintritt finden konnte. Auch wurde man so schnell durch die Räume geführt, daß man höchstens den allgemeinen Eindruck mitnahm.

Vom 14.—17. September fand die diesjährige Jahreskonferenz des germ. Museums statt, wozu eine ziemlich ansehnliche Versammlung von Gelehrten und sonstigen Freunden der Sache sich zusammengefunden hatte.

Der Bildhauer **Gasser** aus **Wien**, der von einer Reise nach Paris und der Normandie zurückgekehrt ist, weilt seit einiger Zeit in unserer Stadt.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 40. **Donnerstag, den 4. October.** **1855.**

Versammlung des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine in Ulm am 19. Sept. 1855.

I.

Die erste allgemeine Versammlung der diesjährigen Zusammenkunft deutscher Geschichts- und Alterthumsforscher fand im Gasthaus zum Baumstark in den Morgenstunden von 10—1 Uhr statt. Es waren etwas über hundert Mitglieder eingeschrieben, darunter nur wenige aus Preußen, keine aus Oesterreich. Aus dem nördlichen Deutschland waren gekommen u. A. Pastor Geffken aus Hamburg, Prof. Hering aus Stettin, Geh. Rath v. Quast aus Berlin, Prof. Kreuser aus Cöln, Staatsrath Wippermann aus Rinteln, Dr. Grotefend aus Hannover, Archivar Landau aus Kassel, Prof. Wegeln aus Jena ꝛc., aus dem südlichen B. v. Mayenfisch aus Sigmaringen, Conserv. Lindenschmit aus Mainz, Conrektor Pfaff aus Eßlingen, Prof. Pfeiffer aus Stuttgart, Ludwig Uhland aus Tübingen, H. v. Meyer von Knonau aus Zürich, Domdecan Jaumann aus Rottenburg, Frhr. v. Aufseß aus Nürnberg, Geh. Rath v. Thiersch, Dr. E. Förster, Prof. v. Hefner-Alteneck aus München ꝛc., zu denen eine Anzahl einheimischer Geschichts- und Alterthumsfreunde und Forscher sich gesellt.

Durch ein eigenes Zusammentreffen vieler Umstände waren der designirte Vorstand sammt seinen Stellvertretern, sodann der neuerwählte Vorstand, Graf Wilhelm von Württemberg, verhindert, ihre Stelle einzunehmen, so daß der Vorstand des Ulmer Alterthumsvereins, Prof. Haßler, den Vorsitz übernahm. Das Secretariat wurde von Hrn. Dr. Grotefend aus Hannover und Hrn. Prof. Feldmaier aus Ulm gebildet. Ein Schreiben Sr. Erlaucht des Grafen Wilhelm verheißt seine Ankunft für diesen Abend. Hr. Regierungsdirektor Schott v. Schottenstein heißt die Gäste im Namen der Regierung, Hr. Stadtschultheiß Schuster im Namen der Stadt Willkommen; letzterer knüpft sogleich eine Danksagung an für die Theilnahme des Vereins an der Angelegenheit der Münster-Herstellung und spricht seine Hoffnung auf fernere Förderung des Unternehmens von dieser Seite aus. Dem Dank der Gäste übernahm Dr. Grotefend einen Ausdruck zu geben.

Während der Entgegennahme der Vollmachten der Vereins-Deputirten trug Hr. Prediger Schönhut von Wachbach einen poetischen Gruß an die Versammlung vor. Aus dem Rechenschaftsbericht des vergangenen Jahres ergiebt sich eine Erweiterung des Vereins durch den Zutritt von 36 deutschen und 5 belgischen Vereinen. Die übernommenen Arbeiten einer Bestimmung der limes Imperii Romani, ferner einer deutschen Gaugeographie sind wenigstens einigermaßen gefördert worden; für das römisch-germanische Museum in Mainz war eine Unterstützung vom Großherzog von Hessen erbeten und erhalten worden; das germanische Museum ist als vollkommen gesichert zu betrachten und wird fernerer Theilnahme empfohlen; für die Erhaltung der Alterthümer konnten von Seiten des geschäftsführenden Ausschusses nur vorbereitende Arbeiten getroffen werden, zumal da die Ausführung mancher Anträge, z. B. einer Expropriation durch den Staat, auf ernste Bedenken stoßen würde; die Sorge für Erhaltung des Ulmer Münsters wird vornämlich zum Gegenstand der Berathung empfohlen. Das Correspondenzblatt bedarf sehr der Unterstützung durch die Mitglieder.

Archivar Landau von Kassel erstattete Bericht über die Förderung seines Unternehmens einer deutschen Gaugeographie, für welche er gewissermaßen als erstes Beispiel die der Wetterau ausgearbeitet, und hob die Bedeutung solcher Arbeiten für die Geschichte unsers Vaterlandes eindringlich hervor, indem er zeigte, daß die Gaubegrenzungen nicht willkürlich oder zufällig, sondern in und mit dem Volke entstanden, ja im Wesentlichen noch erhalten seien, daß sie das Verwandte als verwandt, das Geschiedene in ursprünglicher Verschiedenheit sehen lassen, daß in ihnen die Geschichte von Sprache und Sitte, die Geschichte der Geschlechter enthalten seien. Außerdem stellte Landau noch zwei Anträge, von denen namentlich der zweite eine allgemeine Berücksichtigung finden dürfte, eine genaue Kenntniß der Lage, Anlage, Eintheilung, Bauart der deutschen Bauernhöfe aus

allen Theilen Deutschlands, der Namen der Feld- und Fruchtmaße ꝛc. nebst der Begrenzung des Gleichartigen zu ermitteln, indem Jeder in seiner Heimath oder auf Reisen dafür die leichteste Gelegenheit findet und doch in diesen aus der Unmittelbarkeit des Volkscharakters hervorgehenden Bauten sich die beziehungsreichsten Schlüsse ziehen lassen.

v. Quast gab kurzen Bericht über eine Versammlung von Alterthumsforschern verschiedener Nationen in Paris, und überbrachte den Wunsch eines in Paris mit dem Ministerium in unmittelbarer Verbindung stehenden Comité für die schönen Künste, mit den deutschen Vereinen für Geschichte und Alterthum (für Austausch der Schriften ꝛc.) in Verbindung zu treten, was um so mehr zu berücksichtigen sei, als man gerade in Frankreich die betreffenden Forschungen mit Eifer und Gründlichkeit betreibe.

Nachdem H. v. Aufseß über den sehr günstigen Stand des germanischen Museums in Nürnberg noch ausführlich berichtet, brachte Prof. Haßler aus Ulm die Angelegenheit des Ulmer Münsters und seiner Erhaltung zur Sprache und legte sie mit sehr hoch gesteigertem Eifer der Versammlung als eine Nationalsache ans Herz. Prof. Kreuser aus Cöln stimmte mit starken Ausdrücken in die Vorwürfe ein, welche der Gegenwart und Deutschland gemacht worden und wies mit der Härte des Propheten auf „das allgemeine Elend der Zeit, auf den Mangel an Einheit, auf den Mangel an heiligem Geist“ hin; er verlangte „den Aufbau des gemeinschaftlichen Geistes“ und forderte zu diesem Ende die Ulmer auf, zum Ausbau des Cölner Doms thätig und nachdrücklich mitzuwirken, dann werde er dafür sorgen, daß man sich am Rhein gleicher Weise an der Herstellung des Ulmer Münsters betheilige. In milder, versöhnender Weise, obwohl natürlich ebenfalls zu Gunsten des Antrags, sprach sich Geh. Rath v. Thiersch aus München aus, indem er hervorhob, was in Deutschland aller Orten seit einer Reihe von Jahren zur Erhaltung altehrwürdiger Baudenkmale geschehen und indem er auf die Mittel hinwies, mit denen man diese Arbeiten ausgeführt.

In Bayern und in Preußen sind die Monarchen und die Regierungen vorausgegangen; in ganz gleicher Weise wird das Land, in welchem Bildung, Kunst und Wissenschaft treubewahrte Erbgüter sind, wird der erleuchtete König des Landes, wird die Stadt, deren Ruhm viele Jahrhunderte zurückreicht, an die Spitze eines Unternehmens treten, welchem das gesammte Vaterland dann gewiß mit Freuden seinen Beistand schenkt. Deshalb stelle er den Antrag, die k. würtembergische Regierung zu ersuchen, die Sache in erster Reihe zu fördern, Domvereine im ganzen Lande sich bilden zu lassen ꝛc., dann die Väter der Stadt aufzufordern, an Ort und Stelle und in der Umgegend Beiträge zu sammeln, und endlich die Alterthumsvereine in ganz Deutschland zu veranlassen, in ihren Bereichen Subscriptionen zu eröffnen, welche Anträge der Redner insofern als sehr dringliche bezeichnete, als eine aufmerksame Betrachtung des Domes die Gefahr eines plötzlichen Gewölbeinsturzes außer allen Zweifel stelle. „Wirken wir nach unsern Kräften mit dahin, diese Gefahr von Ulm und seinen Bewohnern sicher abzuwenden, so werden wir dieser unserer Zusammenkunft ein ewig dankbares Andenken gestiftet haben.“

Die Versammlung, welche diese Rede mit warmer Begeisterung aufgenommen, theilte sich hierauf in ihre verschiedenen Sektionen: I. des vorchristlichen Alterthums, II. des christlichen Mittelalters und III. der Geschichte, deren einzelne Sitzungen für die nächsten Tage geordnet wurden.

Ein überaus heiteres, von herzlichen und geistreichen Tischreden gewürztes Festmahl im Gasthof zum Hirsch vereinigte die Versammlung bis nach 4 Uhr, wo man unter der Leitung von Prof. Haßler und Stadtbaumeister Thrän die Besichtigung des Domes und seiner Kunstdenkmale vornahm.

Nach 6 Uhr begann in den hohen Räumen des herrlichen Münsters ein Concert mit Gesang und Orgelklang, wobei — da er die Luftwogen auszuhalten hatte, die die neue nun größte Orgel der Welt aufwarf — die Dauerbarkeit seiner Mittelschiffwände auf eine harte Probe gestellt wurde.

Der Abend brachte die Gäste und Wirthe wiederum beim „Schöppli“ und zum Austausch von Gedanken und Erfahrungen im „Baumstark“ zusammen.

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von W. Lübke.

2. Das architektonische München.

Was mich diesmal in München am meisten beschäftigt, ist die Richtung der neuesten Kunstthätigkeit. Daß innerhalb der modernen künstlerischen Aera hier sich zwei wesentlich verschiedene Epochen scharf sondern, tritt jetzt schon klar hervor. Aehnliches wird man an jedem bedeutenderen Sitze heutigen Kunstschaffens wahrnehmen, wenn auch unter den abweichendsten Symptomen. In München gelten meine Beobachtungen zunächst der Architektur.

Die erste Epoche des Wiedererwachens der Kunst gab sich hier mehr denn irgendwo als eine suchende zu erkennen. Königlicher Wille und königliche Mittel forderten und förderten diese Richtung. Ist bei den daraus hervorgegangenen Werken durchweg die Gediegenheit der materiellen Durchführung, die weit über das praktisch Erforderliche hinausgehende Opulenz und Weiträumigkeit von wohlthuend monumentaler Wirkung, so läßt die Formenbehandlung im Einzelnen gar viel zu wünschen. Im günstigsten Falle hat man vorhandene Vorbilder glücklich nachgeahmt. Am meisten gilt dies vom Aeußeren der Gebäude, und es scheint ein beachtenswerther Umstand, daß fast alle Denkmäler jener Epoche im Aeußeren weit ungünstiger wirken, als im Inneren. Großentheils spricht dieser Umstand zu Gunsten der malerischen Ausstattung, die in überwiegendem Maaße von künstlerischer Vollbedeutung ist. Erscheint es doch mehrfach, als sei die Architektur hier die Dienerin der Malerei geworden, blos um sich wiederum von dieser dienen zu lassen, als seien die Gebäude gelegentlich der Wandgemälde wegen, nicht diese um jener willen da. Die schönste Innenwirkung ist der Allerheiligen-Hofkapelle, sodann der Bonifazius-Basilika zuzusprechen: das Aeußere der beiden Gebäude will dagegen wenig bedeuten. Bei der Klenze'schen Hofkapelle mangelt es an der schlichten, stylgemäßen Entwicklung der Formen, besonders sind die aufgesetzten Giebelbaldachine über den Lisenen von unnützer Häßlichkeit. Bei Ziebland's Basilika hat man das einfach Imposante des Masseneindrucks durch die gar zu große Glätte der Blendsteine verwischt. Hier wie an dem Gärtner'schen Salinengebäude sind die vorzüglich feingebrannten Blendsteine so sorgfältig verbunden, daß die Fugenlinien dem Auge verschwinden, das Ganze wie eine ungeheuere ofengebrannte Masse sich darstellt. Ein Backsteinbau sollte aber die einzelnen Theile, aus denen sein Körper sich zusammensetzt, nicht verbergen. Das Auge verlangt in dem unterschiedlosen Einerlei das Spiel der Fugenlinien, welches, ohne sich zu sehr aufzudrängen, gleichsam das struktive Leben der Fläche darstellt.

Ueberrascht hat mich von Neuem die Wirkung des Inneren der Hofkapelle. Der großartig strenge, doch mit künstlerischer Freiheit behandelte Charakter der Wandbilder von H. Heß stimmt wunderbar zu dem Feierlichen der architektonischen Conception; ja letztere hat erst in den Gemälden ihre volle Verwirklichung gefunden. Auch der Goldgrund, der die heiligen Gestalten mit mystischem Lichtglanz umfließt, war eine Nothwendigkeit.

Nicht minder glücklich ist in der Basilika die Gesammthaltung der Gemälde von H. Heß und Schraudolph dem baulichen Ganzen angepaßt. Hier waren freiere, weitere, lichtere Räume zu schmücken: die Darstellungen nehmen daher einen weniger symbolischen, als realen Charakter an. Aber das wirkliche Leben erscheint mild gedämpft in dem verklärenden Schimmer, den fromme Sage um die Gestalten der Vergangenheit webt. Die farbige Umkleidung der Wände durfte in plastischer Entschiedenheit nicht aus den Flächen eines noch so streng gebundenen, wenig entwickelten Styls wie der flachgedeckten Basilika sich verdrängen. Vielleicht würde die Wirkung dieses großartigen Raumes noch ruhiger und zugleich gesteigerter sein, wenn das Licht der untern Fensterregion durch gemalte teppichartige Glasfenster mehr gedämpft würde.

Bei der Ludwigskirche bleibt es zu beklagen, daß man auf den schwerfälligsten Charakter früh lombardischer Bauten verfiel, während man im Vaterland in nächster Nähe die edelsten Vorbilder consequent entwickelter romanischer Gewölbconstruktion besaß. Auf solchen theuren Umwegen haben wir erst zur Erkenntniß des uns eigen Zugehörigen gelangen sollen! Auch die großen Gemälde wirken nicht glücklich im Raum, und wenn auch der farbige Gesammteffekt harmonisch ist, beleidigen die unförmlichen architektonischen Details immer aufs Neue das Auge.

Der verschiedene Werth des Inneren und Aeußeren drängt sich auch bei Betrachtung der Auerkirche auf. Die Façade ist keineswegs glücklich disponirt, vor allem die Lösung und Entwicklung der durchbrochnen Thurmpyramide nicht sehr geschickt. Auch im Uebrigen hinterläßt das Aeußere einen ungenügenden Eindruck. Dagegen wird man im Innern jedesmal wieder durch die schönen, lichten, weiten Verhältnisse, die schlank aufschießenden Bündelpfeiler und besonders den magischen Farbenschimmer der hohen Glasfenster aufs Wohlthuendste berührt. Indeß kann man sich bei näherer Erwägung nicht verhehlen, daß von den Glasfenstern gerade die bloß teppichartig behandelten Theile die schönste Harmonie mit der Architektur bilden, während die figürlichen Theile sich zu sehr mit dem Anspruch auf selbstständige Geltung bemerklich machen. Wenn es nun auch ein Triumph moderner Technik bleibt, daß man in der Glasmalerei Composition und Wirkung von Oelgemälden erreicht, so bleibt die alte Nachbildung teppichartiger Darstellungen für die gothische Architektur das Entsprechendste. So scheint man mir auch in der plastischen Ausprägung der Baldachine mit Maßwerk und Blumen, wie sie in den Glasfenstern sich über den figürlichen Theilen erheben, zu weit gegangen zu sein; denn gegen diese durchgebildeten Formen vermögen die Gliederungen der umgebenden Steinarchitektur nicht aufzukommen. Auch darin haben die Alten in ihrer naiven Schlichtheit das Richtigere getroffen. — Im Einzelnen fiel mir nur noch die Wunderlichkeit auf, mit welcher der Baumeister ohne Noth die kleineren Dienste unten nicht aus gemeinsamem Sockel aufführt, sondern aus verkröpftem Kragstein hervorkriechen läßt.

Bei der Bibliothek komme ich über die Rohheit des Aeußeren, das bei der Monotonie der unendlich gestreckten 520 F. langen Façade nicht einmal zur angemessenen Massenwirkung gelangt, nicht so leicht hinweg. Doch läßt sich dem Treppenhaus wiederum, bei unerfreulichen Einzelheiten, eine vornehme, stattliche Entfaltung des Raumes nicht absprechen. In den Büchersälen übersteigt die räumliche Entwicklung das gegebene Bedürfniß um ein Beträchtliches. So ist die Bibliothek, wie die ganze Ludwigsstraße ein Zeugniß von der einseitigen Monumentalitätssucht, welche die erste Epoche der Münchener Architektur kennzeichnet. Ein Streben, das eben so willkürlich als unfruchtbar erscheint. Indem man der Kunstthätigkeit entweder Bedürfnisse fingirte, oder die wirklich nachweisbaren in's Uebertriebene steigerte, brachte man die Architektur um die Lösung ihrer eigentlichsten Aufgaben, zwang sie immerfort auf hohem Kothurn zu stolziren, bis sie endlich selbst für den ruhigen Gang bürgerlicher Existenz nur den gewaltigen Kothurnschritt hatte. Dadurch ist die Wirkung der Ludwigsstraße für immer vernichtet worden, denn Eins schlägt hier das Andere todt. Selbst das prächtige Siegesthor würde wirksamer die Perspektive schließen, wenn die Straße minder breit — sie mißt 120 Fuß Breite —, die Häuser nicht allesammt so hoch wären.

An letztgedachtem Thor ist mir noch ein Umstand besonders aufgefallen. Bekanntlich erhebt sich auf demselben eine Bavaria, die in einer löwenbespannten Quadriga fährt. War es bedenklich, statt schlanker Rosse den niedrigeren, mehr in's Breite gehenden Wuchs des Löwen hier anzuwenden, so hätte der Bildhauer wenigstens die Thiere dem gegebenen Zweck entsprechend stylisiren, d. h. vor allen Dingen sie schlanker behandeln sollen. Denn nirgends ist nüchterner Naturalismus weniger am Platz, als an monumentalen Werken, die eine durchaus individuelle, dem besonderen Zweck entsprechende Umschaffung der von der Natur lediglich als Motiv dargebotenen Form verlangen. Man braucht nur an die Rosse von Monte Cavallo, an die vom Parthenonfries zu erinnern. Der Bildhauer Halbig hat diese Siegeslöwen aber so schwerfällig, niedrig und trocken naturalistisch gebildet, daß ein größerer Mißgriff nicht zu denken ist.

Sprach ich oben von dem Contrast des praktisch Geforderten und des künstlerisch Geleisteten, so müssen vor allen Dingen Glyptothek und Pinakothek davon ausgenommen werden. In beiden Klenze'schen Gebäuden hat ein hochbedeutsamer Zweck seine entsprechende Verwirklichung gefunden. Am schönsten freilich in der Glyptothek. Dieser Bau ist von den herrlichen Tempeln der Isarstadt wohl der herrlichste. Gern vergißt man das Schwerfällige der Details, namentlich an den Decken und Wölbungen, das Ungünstige der Pilasterverhältnisse in den Festsälen und manche Kleinigkeiten, die obendrein in der frühen Entstehungszeit des Gebäudes (begonnen seit 1816) theilweise Entschuldigung finden. Ganz und unverkümmert läßt man den großartigen Eindruck wirken. Hier ist Weihe und Erhabenheit, wie in einem Tempel. Introite, nam et hic sunt dii, denkt man unwillkürlich. Die massige Gediegenheit in Material und Ausführung, die wohlabgemessene Aufstellung und Gruppirung der plastischen Meisterwerke, die weise berechnete Steigerung vom Unvollkommnen gebundener Vorstufen bis zur Höhe der Vollendung, das Alles stimmt den Eintretenden harmonisch. Und wo nun nach dem höchsten Glanzpunkte jäher Abfall folgen müßte, da tritt die Malerei mit ihrem vollsten Akkorde ein, führt uns in die Reihen der Götter, unter die Heldenkämpfer des trojanischen Krieges und faßt die Ganzheit der idealen antiken Welt in mächtigster Farbenpoesie zusammen.

Schöneres, Erhebenderes kenne ich nicht unter Allem, was moderne Kunstschau uns dargeboten. Kein anderes Museum auf deutscher Erde kommt diesem Eindruck gleich. Was untereinander gemischt nur beunruhigt und zerstreut, wirkt hier in wohl erwogener Trennung gegenseitig steigernd und erhebend. Die Malerei tritt in die Pause, welche die Skulptur gelassen, und führt uns über das schmerzliche Gefühl des Hinabsteigens von der Höhe glücklich hinweg. Als drittes im Bunde schauen bei einer Wendung der Säle dichte Laubgruppen zur hohen Glasthüre herein, als wollte der erquickende grüne Schimmer uns die allumgebende Nähe der Natur freundlich in's Gedächtniß rufen. —

In der Nähe der Glyptothek ist man gegenwärtig mit Errichtung der marmornen Propyläen beschäftigt. Sie sollen hier die Baulinie schließen und mit jenem Bau und dem benachbarten Ausstellungsgebäude eine Gruppenverbindung eingehen. Ich höre wohl die Befürchtung aussprechen, daß die Dimensionen dieses Prachtthores dem Eindruck der beiden benachbarten Gebäude schaden wür-

den. Da ich indeß die Maaße selbst nicht kenne und den Plan nicht genau eingesehen habe, so enthalte ich mich des Urtheils. Dem Anscheine nach wird hier der griechische Styl zur Anwendung kommen, wie am Siegesthor der römische. Merkwürdig erscheint in der modernen Architekturgeschichte der Umstand, daß erst an einem der jüngsten Denkmale der hellenische Styl hier in ganzer Reinheit durchgeführt worden ist. Ich meine die vor zwei Jahren vollendete Ruhmeshalle von L. v. Klenze. Auf dem westlich an die Theresienwiese gränzenden Hügel erhebt sich der im edelsten dorischen Styl errichtete Marmorbau als offene, nur nach hinten geschlossene Säulenhalle von 230 Fuß Länge, mit ihren 150 Fuß tiefen, auf beiden Endpunkten vorspringenden Flügeln. So wird ein freier Platz umschlossen, aus dessen Mitte auf hohem Postament der Koloß der Bavaria, dieser Triumph der Münchener Gießkunst aufragt. Es ist wahr, daß die Verhältnisse der 56 Fuß, bis zur Spitze des hocherhobenen Kranzes sogar 66 Fuß hohen Gestalt nicht die glücklichsten sind, und daß der zu Gunsten eines guten Konturs sich dicht anschmiegende sitzende Löwe die Schwerfälligkeit derselben noch steigert: aber trotzdem wirkt das Ganze in seiner Verbindung mit der Säulenhalle imposant und anmuthvoll zugleich. Es ist der unvergleichliche Adel griechischer Schönheit, der in jeder Linie des herrlich konturirten Baues weht. Unstreitig dokumentirt sich hier der Einfluß Schinkel'schen Geistes und Wirkens. Daß die Ueberdeckung der Halle, nach dem Vorgang der Regensburger Walhalla mit einer Eisen-Konstruktion bewirkt wird, ist ein erfreulicher Beweis, wie mitten in treuer Nachahmung streng griechischer Formen die Resultate modernen technischen Wissens frei aufgenommen werden. Nur die ästhetische Durchbildung dieses Konstruktionsmotivs läßt Manches zu wünschen und kann sich namentlich mit der Stüler'schen im neuen Museum zu Berlin nicht messen.

Der Zweck des Baues ist ein spezifisch bayrischer in demselben Sinne, wie der der Walhalla ein allgemein deutscher. Die Ruhmeshalle gilt der Verherrlichung bedeutender bayrischer Männer, sowohl Fürsten, Krieger und Staatsmänner, als Gelehrten, Dichter und Künstler. Ihre Portraitbüsten sind in langer Reihe auf Konsolen an der Schlußwand der Säulenhalle angebracht. Von verschiedenen Bildhauern ausgeführt sind sie von verschiedenem Werthe; die Mehrzahl erhebt sich nicht über den in München heimischen dekorativen Styl, während manche wiederum fein empfunden und gut durchgeführt sind. Man kann sie zu klein gegen die Verhältnisse des Baues finden: allein man thut wohl daran sich zu erinnern, daß sie in der Art ihrer Aufstellung sich dem Ganzen unterordnen, und daß der Bau eigentlich um seiner selbst, oder vielmehr um der Bavaria willen da ist. Wie manche Münchener Bauten der Maler wegen ausgeführt zu sein scheinen, so dieser des Bildhauers wegen. Er will streng genommen nur eine Coulisse, aber freilich eine sehr schöne und prachtvolle, für das Kolossalstandbild sein. In den Giebelfeldern sind die vier Stämme des Landes, Bayern und Pfalz, Franken und Schwaben dargestellt, in den 92 Metopen wechseln geflügelte Viktorien mit Darstellungen der Kulturentwicklung des Landes. Diese von L. v. Schwanthaler entworfenen Reliefs, obwohl in seinem bekannten leichten dekorativen Styl gehalten, haben viel Schönes in Motiven und Composition.

Die letzterwähnten Bauten stehen etwas fremd unter den architektonischen Strebungen des heutigen Münchens. Alles drängt hier mehr auf das Mittelalter hin, und die Exercitien in antiken Stylen scheinen für die Fortbildung der hiesigen Baukunst unfruchtbar zu bleiben. Bekanntlich aber läßt man nicht so sehr den gothischen als den romanischen Styl gelten, obwohl es auch dem ersteren an Vertretung nicht mangelt.

Es kommt nun freilich hierin wie in allen Dingen am Meisten auf das Wie an. Was die Wiederbelebung des gothischen Styls betrifft, so fühle ich meine Abneigung von Jahr zu Jahr wachsen. Jede neue Beobachtung und Erfahrung summirt sich bei mir zu diesem Resultat. Was die Gothik vor allen anderen Stylen voraus hatte, die Kühnheit und Beweglichkeit der Konstruktion, ist neuerdings durch die Anwendung des Eisens übertroffen. Damit fällt zugleich der zweite Hauptvorzug dieses Styles, das wunderbar fein empfundene, geistvoll durchgeführte Leben der Gliederungen, der stützenden, stemmenden, umrahmenden Theile, als Pfeiler, Streben, Thür- und Fenstergewände. Was bleibt übrig als das gothische Laubwerk, welches nur in der Wechselbeziehung mit dem Uebrigen seine Bedeutung findet, und endlich das Stab- und Maßwerk, mit dessen wuchernder Fülle geistlos mathematische Spielerei alle Flächen bedeckt, alle Lücken des Gedankens ausfüllt. Gerade an diese Aeußerlichkeit haben sich aber unsere modernen Gothen am leidenschaftlichsten geklammert, und es wiederholt sich immer von Neuem das Wort vom Räuspern und Spucken.

Falsches Nationalitätsgefühl hat unsrer modernen Bauentwicklung viel schlimme Streiche gespielt. Nicht in dem Sinne, wie der Unverstand gewöhnlich annimmt, ist die Baukunst national. Die griechische beherrschte unter den Römern die Welt, die romanische und später die gothische waren allen christlichen Völkern gemeinsam. Ueberall dieselben Grundformen, nur in der speziellen Durchführung, in der künstlerischen Modificirung des allgemeinen Gedankens offenbarte sich der besondere Volksgeist. Eine Kunst aber, die so naturgemäß, organisch nothwendig und vollendet schön ist, wie die hellenische, gehört allen Zeiten und allen Völkern. Der Genius, der das Berliner Schauspielhaus und die Goethe'sche Iphigenie entstehen ließ, war eben so deutsch, wie der, welcher den Kölner Dom schuf und die Nibelungen sang. Hätten unsere Vorfahren so engherzig gedacht, wie viele Zeitgenossen, so wäre in weiten deutschen Landen kein gothischer Dom zu finden.

Vielleicht scheine ich hier abzuschweifen, und doch bin ich mitten in der Sache. Es handelt sich darum, die heutige Architektur vor den Irrgängen zu warnen, auf welche mißverstandenes Deutschthum sie verlocken will. Welchen Weg sie auch einschlage, er wird nicht zum Ziele führen, wenn er nicht durch das Studium der Antike hindurchgeht. Welcher Segen daraus sich ergießt, das erkennt man gerade da am besten, wo er vermißt wird, wie hier. Nirgends kann der Architekt zum Begriff des Organischen, Nothwendigen, Einfachschönen so unbeirrt gelangen, wie am griechischen Baustyl. Ich hatte über diesen Punkt ein Gespräch mit einem der tüchtigsten und und thätigsten Münchener Architekten, der zu den Hauptvertretern des romanischen Styls zählt, und zu meiner großen Freude hörte ich ihn denselben Gedanken mit Wärme und Ueberzeugung aussprechen.

Der romanische Styl hat in München seit den ersten Zeiten Gärtner's reichliche Antezedentien. Im Allgemeinen gewähren die Bauten dieses Architekten, mit Ausnahme der Treppenhalle der Bibliothek, des Campo Santo und etwa des Blinden-Instituts, keine befriedigende Gesammtwirkung. In der Conception des Planes oft bedeutend, fehlt es meist an jener Gediegenheit und Klarheit der Durchbildung, der Massengliederung, welche der Prüfstein des künstlerischen Genius ist. So ergiebt sich hier das Umgekehrte der Wahrnehmung, auf die wir in Berlin oft gedrängt werden, daß über dem Ausklügeln des Einzelnen die Gesammthaltung alle monumentale Energie einbüßt.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron d. Aelt. und eigenen von Godeh. Schäfer, Doktor beider Rechte, Pastor zu U. L. Frauen, Stadtdechant und Officialats-Assessor, des christl. archäol. Vereins von Trier und der Gesellschaft nützl. Forschungen daselbst Mitglied. Trier 1855. Druck und Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung. — (XII) und 470 S. 8. Mit einem (das Gesammtsiegel der vier Vorsteher des Berges Athos — vgl. Didron, Iconographie. Histoire de Dieu. p. 291 — darstellenden) Titelholzschnitte.

Es sind beinahe funfzehn Jahre verflossen, seitdem die Zeitungen (vgl. Allgem. Preuß. Ztg 1841 Nr. 5, nach dem Journal des Débats) die Nachricht brachten von der Entdeckung einer angeblich höchst wichtigen, aus dem eilften Jahrhundert herrührenden griechischen Handschrift über die byzantinische Malerei in einem Kloster auf dem Berge Athos durch den französischen Archäologen Didron, welcher, von einer in den Jahren 1839 und 1840 in die dortigen Gegenden unternommenen wissenschaftlichen Reise zurückgekehrt, sich eine Abschrift des merkwürdigen Buches verschafft habe und dieselbe zu veröffentlichen beabsichtige. Der griechische Grundtext wurde indeß nicht gedruckt, sondern es erschien nur, und zwar auf Staatskosten, eine franzöſ. Uebersetzung von Paul Durand, einem Reisegefährten Didron's, welcher seiner Seits die ausführlichsten sachlichen Anmerkungen zur Erläuterung hinzufügte.*) Aus der von Didron verfaßten Einleitung ergab sich zunächst, daß die früher auf Grund der mönchischen Erzählungen gehegten Erwartungen über den Werth seiner literarischen Entdeckung etwas zu sanguinisch gewesen waren: es nannten sich zwar als Verfasser des Buches ein Nachahmer des angeblich dem 12. Jahrh. angehörigen, berühmten Malers Panselinos von Tessalonich, der Mönch Dionysius aus dem Kloster Fourna bei Agrapha und dessen Schüler, Meister Cyrillus von Chios, aber beide Maler und Mönche gehörten vermuthlich erst dem 16. Jahrhundert, vielleicht selbst einer noch jüngeren Zeit an, und hatten nur die Frucht ihrer Studien über die kirchlichen Malereien ihrer Heimath, möglicherweise unter Benutzung ähnlicher älterer Schriften, zur handwerksmäßigen Nachahmung für ihre Nachkommen aufgezeichnet, welche denn auch dieses in mehrfachen Abschriften unter ihnen verbreitete ikonographische Receptarium noch gegenwärtig treulich befolgen und gelegentlich vervollständigen. Die anfängliche Täuschung des gelehrten französischen Archäologen, welcher ein Werk von hohem Alter aufgefunden zu haben meinte, ist verzeihlich, wenn man bedenkt, wie die griechische Kirche in Lehre, Cultus und Kunst seit lange mumienartig erstorben ist, und wie frisch fertig gewordene Malereien der morgenländischen Künstler von den ältesten mittelalterlichen Arbeiten ihrer Vervordern kaum zu unterscheiden sind. War doch auch die Abschrift des Malerbuches in Rede, welche Didron vor seiner Abreise bei den Klostervorstehern gegen Vorausbezahlung von 70 Fr. bestellte und nachgeschickt erhielt, eine facsimilirte Copie ihres Originales! — Von dem ersten Theile des Ganzen, welcher technische Vorschriften über alles, was zur Wandmalerei gehören mag, enthält, sieht sich Didron selbst zu bekennen genöthigt, daß derselbe, obwohl dem ersten Anscheine nach der wichtigste, bei näherer Betrachtung und in der That doch nur einen ziemlich geringen Werth („une assez mince valeur") habe: die in einer Sprache, welche sich als ein Gemisch von Neugriechisch, Türkisch und Italienisch ausweist, gegebenen Rezepte sind übel oder gar nicht verständlich, dazu mangelhaft und unvollständig. „Il faut abandonner toutes ces recettes!" Der zweite Haupttheil, welcher die eigentliche Ikonographie, d. h. die Beschreibung der darzustellenden biblischen und Heiligenbilder, enthält, ist allerdings von größerer Wichtigkeit, allein man wird sich auch hier vor einer Ueberschätzung zu wahren haben. Mag das Buch immerhin von den jetzigen und früheren griechischen Mönchen als ein Codex der kirchlichen Malerei angesehen, auswendig gelernt und befolgt werden, so ist dasselbe dennoch kein a priori entworfenes Gesetzbuch über die festzuhaltenden kirchlichen Typen der Darstellung — wie der französische Herausgeber und der deutsche Uebersetzer zu meinen scheinen, sondern von den Verfassern desselben nur aus den ihnen vorliegenden älteren Kunstwerken, im Allgemeinen mit vielem und richtigem Verständniß*), abstrahirt, und wenn der deutsche Uebersetzer (Vorrede S. 3 ff.) durch seine Publikation die Lösung der Frage zu fördern hofft, welches der Codex gewesen sei, dessen sich die abendländischen Künstler bei den romanischen und gothischen Bildwerken bedient hätten, so müssen wir als unsere Ansicht aussprechen, daß die bloße Aufstellung einer solchen Frage auf einer völligen Verkennung von dem Wesen jeder wahren und lebenden, also gewiß der deutsch-mittelalterlichen Kunst zu beruhen scheint. Sicherlich ist ein bestimmter Typus der Darstellung Bedingung der auf allgemeines Verständniß und allgemeine Erbauung stets gerichteten kirchlichen Kunst, und eben so wenig, wie irgend welche kirchliche Genossenschaft ohne ein bestimmtes Bekenntniß bestehen kann, ist religiöse Kunst denkbar ohne kirchlichen Typus, dessen in ihrem religiösen Bewußtsein nicht motivirte, willkürliche Zersprengung die Gemeine nicht duldet und nicht dulden kann, wie hiervon das durch den Widerspruch der geärgerten Gemeine hervorgerufene Verbot der nach Schinkel's zwar geistvollem, auch der christlichen Idee nicht widerstrebendem, aber nicht kirchlichem Entwurfe verfertigten, in Eisen gegossenen Altarcruzifixe durch eine evangelische Kirchenbehörde ein sehr bemerkenswerthes Zeugniß aus unseren Tagen darbietet. Damit ist aber keineswegs die Stereotypie des überlieferten Typus ausgesprochen, welche nur bei einer völligen Stagnation im Dogma und Cultus, wie eben in der morgenländischen Kirche, denkbar ist, wodurch denn auch die Kunst, sich selbst aufzugeben, genöthigt und zum bloßen, todten Handwerke herabgewürdigt wird. Die mönchischen Maler des Berges Athos mit ihrem Rezeptbuche in der Hand sind auch nichts weiter als Handwerker und gedankenlose Nachmacher; das aber waren die Künstler unseres Mittelalters nicht: sie lebten in der Kunst, aber freilich auch in der Kirche und schlossen sich darum dem kirchlich überlieferten Typus fromm und lebendig an, ohne sich zu Sklaven desselben herzugeben, wie jene byzantinischen Mönche. So erweiterte sich der der Entwickelung innerhalb des jeweiligen religiösen Gemeindebewußtseins fähige Typus und reinigte sich von Schlacken. Es bedarf keiner ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, um unsere Kirchen mit erhebenden Kunstwerken zu schmücken! Dazu

*) Das Werk führt den Titel: „Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine, avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin, le guide de la peinture, par le Dr. Paul Durand. Paris 1845" und ist nicht zu verwechseln mit der schon im J. 1843 erschienenen Schrift Didron's: „Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu, 4."

*) Nur in einem einzigen Falle, soviel wir bemerkt haben, wissen sich die Verfasser des Leitfadens die vorliegende Darstellung nicht zu erklären. Es wird (§. 220) die Taufe Christi im Jordan beschrieben, und gegen das Ende heißt es: „Und unter dem Vorläufer (Johannes dem Täufer) mitten im Jordan ist ein nackter Mensch, welcher quer da liegt und zurückgewendet Christum mit Furcht anblickt; jener hält ein Gefäß und gießt aus demselben Wasser." Dieser anonyme, nackte Mensch, der Christum mit Furcht anblickt, ist aber der Flußgott des Jordan, welcher sich nach Ps. 77, 17 vor dem Herrn fürchtet und ängstet: eine heidnische Personifikation, welche vom 5. bis 13. Jahrh. in der abendländischen und morgenländischen Kunst vorkommt, in jener später verlassen wird, in dieser aber noch heute üblich ist. Vgl. Piper, Mythologie der christl. Kunst 2. 506—542, und die Anmerk. von Didron zu dem angeführten §. 220 des Handbuches.

ist mehr erforderlich, und auf dieser Seite haben wir den Werth des vorliegenden Buches gewiß nicht zu suchen. Derselbe, immerhin nicht gering anzuschlagende, besteht vielmehr darin, daß wir durch dieses Werk mit dem ungemeinen Reichthum des in der morgenländischen Kirche üblichen Darstellungskreises und mit manchen Typen der Darstellung, deren Kenntniß uns verloren gegangen ist, bekannt werden. Es werden uns über 300 biblische Bilder beschrieben, von denen etwa zwei Drittel dem alten und ein Drittel dem neuen Testamente angehören; nur ungefähr 50 weitere Paragraphen beziehen sich auf die Heiligenlegende. Außerdem giebt uns das Buch vieles zu denken über den Einfluß der morgenländischen auf die abendländische Kunst und die noch dunkeln Fäden des offenbaren Zusammenhanges zwischen beiden, wobei uns die gründlichen, in ihrer Ausdehnung dem Umfange des Textes selbst wohl mindestens gleichkommenden Erläuterungen Didron's überall trefflich zu Hülfe kamen, ohne daß wir deshalb, namentlich auch nach den Belehrungen, welche Schnaase in der 2ten Abtheil. Bd. IV. seiner Kunstgeschichte über „die byzantinische Frage" gegeben hat, es zu unterschreiben brauchten, wenn der gelehrte Franzose unsere deutsch-mittelalterliche Kunst eine „grecque et latine tout à la fois" nennt! — Dies ist das, den betreffenden Fachmännern schon seit einem Jahrzehnt bekannte Buch, dessen kürzlich erschienene deutsche Uebersetzung vor uns liegt, zu deren näherer Würdigung wir nur einige Worte zu sagen haben.

Als Herr Dr. Schäfer vor einigen Jahren (so berichtet er selbst in der Vorrede) des Manuel d'Iconographie gelesen hatte, entschloß er sich zu einer deutschen Uebersetzung, wünschte aber, wie dies auch der deutschen Gründlichkeit mit Recht ansteht, dabei den neugriechischen Grundtext der ἑρμηνεία selbst zu benutzen, und Herr Didron war so freundlich ihm das Manuscript vom Berge Athos, welches nicht, wie es im Werke war (S. 22), nach München gekommen ist, Behufs der Uebertragung in's Deutsche auf einige Zeit zu überlassen. Die Uebersetzung meinte Hr. S., aus einer gewissen Ehrfurcht vor dem „Codex der Malerei" möglichst wörtlich halten zu müssen, wodurch der Ausdruck kaum richtiger, aber bei weitem weniger zierlich geworden ist, als der französische Text Paul Durand's. „Was für den des Altgriechischen Kundigen in dem neugriechischen Texte auffallend war," fügt Hr. S. hinzu, „habe ich in den Noten unter den Text gesetzt, so daß fast kein Ausdruck des Manuscriptes mehr unklar sein kann." Dies scheint sich jedoch vornehmlich nur auf den ersten technischen, dessen ungeachtet fast ganz ungenießbaren Abschnitt der ἑρμηνεία zu beziehen, indem die meisten weiter folgenden sprachlichen Anmerkungen lediglich vollkommen überflüssige Wiederholungen der höchst einfachen und klaren Capitelüberschriften sind; oder was hat es für ein Interesse zu wissen, daß z. B. §. 104: „Das Opfer des Abraham" durch ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ, §. 105: „Isaak segnet den Jakob" durch ὁ Ἰσαὰκ εὐλογῶν τὸν Ἰακώβ, §. 106: „Die Leiter des Jakob" durch ἡ κλίμαξ τοῦ Ἰακώβ, (u. s. f. im ganzen Buche) in dem griechischen Grundtexte ausgedrückt ist? Doch reichen diese griechischen Anmerkungen gerade hin, um wahrzunehmen, daß die Wörtlichkeit der Uebersetzung wohl manches zu wünschen übrig läßt. Denn wodurch, wenn nicht durch den französischen von Durand gewählten Ausdruck, ist es motivirt, daß §. 75: ἡ πλάσις τοῦ Ἀδάμ (la création d'Adam) durch „Die Erschaffung des Adam," §. 77: ἡ πλάσις τῆς Εὔας (la formation d' Eve) dagegen durch „die Bildung d. E.," daß §. 389 das Wort θεότοκος (mère de dieu) durch „Muttergottes," §. 390 und 391 dagegen durch „Gottesgebärerin" und §. 392 durch „die Heiligste" (?) wiedergegeben ist? Statt aller dieser unnützen, beim Lesen nur störenden Anmerkungen hätte der Herr Herausgeber lieber den ganzen griechischen Text vollständig sollen mit abdrucken lassen, wozu er überflüssigen Raum durch Abkürzung der namentlich in der ersten Hälfte des Buches in ihrer ganzen Breite gegebenen Didron'schen Erläuterungen gefunden haben würde. Bei aller Hochachtung vor den trefflichen Leistungen und ausgezeichneten Verdiensten dieses gründlichen Forschers können wir dennoch nicht umhin, ihn einer gewissen Redseligkeit zu zeihen, besonders im Citiren nicht bloß seiner früheren Schriften, sondern auch solcher Arbeiten, die er erst in Zukunft unternehmen will. Und wenn man sich dies in der unmittelbaren Rede eines verdienten Autors wohl noch gefallen läßt, wie nehmen sich Phrasen, wie (S. 99) „In der Iconographie chrétienne Paris 1843, vol. I. haben wir eines dieser symbolischen Räder abgebildet (S. 117)," wo das einfache Citat sans phrase genügte, oder, wie (S. 104) „In der christlichen Ikonographie bei der Geschichte der Engel werden wir — — — beschreiben," was füglich ganz wegbleiben konnte, aus der Feder des Uebersetzers? Außerdem hat Didron gewisse Lieblingsmaterien, welche er wieder und immer wieder vorbringt; so findet sich das bekannte Symbol des Lammes z. B. zweimal (S. 178 u. 246) zum Theil mit denselben Worten besprochen, und die (überdies problematische) Erklärung der griechischen Weise des Segenspendens wird in unserem Buche sogar dreimal (S. 27. 419 und 451) ausführlich vorgetragen. Hier war Sichtung und Zusammendrängung offenbar Pflicht des Uebersetzers, der darin bei Weitem nicht genug gethan hat, und lieber den also ersparten Raum zur Anführung von Beispielen aus der deutsch-mittelalterlichen Ikonographie zum großen Vortheil für das Werk hätte benutzen sollen. Letzteres hat er allerdings zuweilen und an zwei Stellen ausführlicher gethan. S. 299, wo er eine dankenswerthe Beschreibung der in deutschen Kirchen seltenen Darstellung von der Composition des apostolischen Symbolums durch die 12 Apostel aus U. l. Fr. zu Trier*) giebt, u. S. 301 ff., wo er die Abbildungen der Evangelisten in Trierschen Bilderhandschriften bespricht. Zu solchen bereichernden Zusätzen hätte Hr. Dr. S. indeß öfter Gelegenheit nehmen sollen, wozu ihm, falls er sich auch nur auf seinen Wohnort hätte beschränken wollen, eben die reichen Schätze der Trierschen Kirchen und Bibliotheken überflüssiges Material geboten haben würden. Ganz besonders erwünscht und interessant aber würde es gewesen sein, wenn der Herr Herausgeber sich auf eine Vergleichung der reichen Folge von neutestamentlichen Darstellungen in dem wichtigen Mainzer Evangeliarium zu Aschaffenburg (Merkel, Miniaturen der Hofbibl. zu Aschaffenburg S. 12 u. No. 3) mit den Typen der ἑρμηνεία hätte einlassen mögen.

Noch bleibt uns etwas — leider nicht viel Gutes — über die Art und Weise der Uebersetzung aus dem Französischen in dem Buche zu sagen übrig. Dieselbe bildet ein vollkommenes Deutsch-Französisch (bis auf die Beibehaltung französischer Wörter „Echinus" S. 105 statt Rückgrat, „Index" S. 419 statt Zeigefinger; ja bis auf die Rechtschreibung: „Archeologie" S. 106. 108. 150, „Heretiker" S. 224) und liest sich wirklich widerwärtig; an mehreren Stellen waren wir genöthigt, um das Gesagte zu verstehen, zu dem französischen Texte unsere Zuflucht zu nehmen. Zum Beweise dessen führen wir nur Eine Stelle an, die zugleich freilich von der Art, wie sich der Uebersetzer in gebundener Rede auszudrücken versucht, eben kein vortheilhaftes Zeugniß giebt. Dieselbe findet sich respective S. 94 f. u. S. 110 f. in der Beschreibung der auf einem Teppich zu Rheims dargestellten mosaischen Vision des feurigen Busches und lautet:

*) Durch ein Versehen ist jedoch zwischen Jakobus und Thomas in der Beschreibung der Apostel Johannes weggeblieben, sammt dem ihm zugeschriebenen Alinea des zweiten Artikels: Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus.

„On lit au bas ces vers du XVI. siècle, tissés dans la laine:

Comment Moyse fut très-fort esbahi
Quant aperceut le vert buisson ardant
Dessus le mont Horeb ou Synay,
Et n'estoit rien de sa verdeur perdant:
Pareillement la pucelle eust enfant
Sans fraction ne aucune ouverture:
Et la virge d'Aaron fut florissant
En une nuit, cela le nous figure.

C'est la paraphrase litterale de l'inscription latine qu'on lit au bas du tableau dit du roi René:

Rubum, quem viderat Moyses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem, sancta Dei Genitrix.".

„Man liest unten folgende Verse aus dem 16. Jahrhundert in das Leinwand (sic!) eingewebt:

Wie Moses sehr verwundert war
Als er den grünen Dornbusch sah
Vom Berge Horeb oder Sinai
Von seiner Grüne nichts verloren war.
Wie die Jungfrau da sie das Kind gebar
Ohne Riß und Spaltung sie da war.
Und die Ruthe Arons glühte gar
In einer Nacht, wie dies stellet dar.

Folgendes ist die wörtliche Umschreibung der lateinischen Inschrift, die man unter dem sog. Gemälde des Königs René (Renatus) liest: Im Dornbusch, den Moses unverbrannt gesehen, erkennen wir deine preiswürdige Jungfräulichkeit, heilige Mutter Gottes. (Aus dem Breviarium Romanum.)"

Erstlich heißt la laine bekanntlich nicht die Leinwand, am wenigsten aber „das Leinwand" (ähnliche Provinzialismen kommen öfter vor, z. B. der Kelter S. 214 u. 272; wascht [für wäscht] S. 109. 110. 203. 234; Vögel unter dem Namen „Markolben" S. 302). Wenn für florissant „glühte" dasteht, so kann das nur Druckfehler für „blühte" sein; aber le tableau dit du Roi René heißt nichts weniger, als „das sog. Gemälde des Königs Renatus," sondern „das dem König R. zugeschriebene Bild" (ein sehr bekanntes Gemälde in der Kathedrale zu Aix in der Provence), und der ganze Schlußsatz ist unrichtig bezogen. Es darf nämlich nicht heißen: „Folgendes ist die wörtliche Umschreibung" rc., sondern vielmehr: „Vorstehende Verse sind buchstäblich die weitere Ausführung der folgenden lateinischen Inschrift" rc. — So kann man wörtlich übersetzen und dennach unrichtig! — Bautechnische Ausdrücke hat der Uebersetzer mißverstanden: tympan (S. 264. 282 rc.) heißt hier nicht „Giebelfeld," sondern „Thürbogenfeld;" au grand pignon du croisillon méridional heißt nicht „auf der großen First des südlichen Querschiffs" S. 238, sondern „am großen Giebel des südlichen Kreuzarmes;" les statuettes assises dans les cordons des voussures qui sarrondissent au-dessus des parvis où se dressent les grandes statues heißt nicht: „die Halbstatuen, die wir in der Ausladung der Wölbungen über den Mauern finden, an welchen die großen Bildwerke stehen" (S. 150), sondern: die kleinen sitzenden Statuen, welche sich in den Hohlkehlen der Bogenschenkel friesartig herumziehen über den Thürwänden, an welchen die großen Statuen stehen u. a. m. Es ist nicht rathsam, artistische Schriften zu übersetzen, wenn man nicht hinreichende Sachkenntniß besitzt! Davon giebt unser Uebersetzer unter anderen ein schlagendes Beispiel, wenn er die allbekannte Herradis (Herrade) von Landsberg, Verfasserin des Hortus deliciarum, zu einem männlichen Individuum umstempelt und durchweg (z. B. S. 100 f.) Herrarius nennt — um so unverzeihlicher, als ihn seine eigene Arbeit darüber hätte eines Besseren belehren können; denn S. 264 steht: „In dem Mf. hortus deliciarum, welches eine Aebtissin von St. Odilia bei Straßburg geschrieben hat" rc. Wir enthalten uns weiterer Anführungen solcher Stellen, wo offenbar nur Flüchtigkeit an der Incorrectheit Schuld ist, indem wir meinen, die ausgewählten Exempel reichen völlig hin, zu erweisen, daß auch Herr Dr. Schäfer, obwohl Mitglied des christlich archäologischen Vereins von Trier, dennoch zu denjenigen jetzt öfter hervortretenden katholischen Kunstschriftstellern gehört, deren wissenschaftliche Durchbildung geringer ist, als ihr löblicher Eifer für die Förderung der christlichen Kunst.

Vergessen dürfen wir nicht, anerkennend zu bemerken, daß sich die deutsche Bearbeitung der ἑρμηνεία durch zweckmäßige Paragraphirung der einzelnen Capitel, so wie durch einen Anhang über russische Ikonographie und die dort üblichen der ἑρμηνεία ähnlichen Malerhandbücher (Podlinnik) nach den Notions sur l'iconographie sacrée en Russie par I. Sabatier (Petersb. 1849) vor der französischen auszeichnet. Das Buch ist dem Herrn Bischof Arnoldi von Trier zum zwölften Jahrestage seiner Consecration dedicirt und von der Verlagshandlung anständig ausgestattet.

Heinrich Otte.

Zeitung.

WL. **Berlin.** Herr Hahe schreibt uns von Bonn aus neuerdings über weitere von ihm gemachte Entdeckungen Folgendes: „Kürzlich habe ich mich davon überzeugt, daß auch die obere Kirche zu Schwarzrheindorf alte Malereien birgt, die vielleicht mit denen in der unteren Kirche in einigem Zusammenhang stehen dürften. In der Kirche zu Branweilee giebts noch viel aufzudecken, da sich dort bis jetzt meine Aufdeckungen nur auf die Chornische beschränken.

Interessant war es mir, vor einigen Tagen in dem ehemaligen Kloster Kapellen bei Buschhofen in unserer Nähe Spuren alter Wandmalereien zu finden, die dort ein ausgedehntes Feld haben mochten, wenngleich die Kirche abgebrochen ist und sich diese Spuren nur auf einige Klosterräume beschränken. Daß dieses Kloster wie die Kirche sehr alt sein mochten, bezeugen einige gekuppelte romanische Säulen, welche mit dem Architrav verwachsen, circa 6 Fuß hoch, unter anderen Gegenständen aufbewahrt werden. Sie sind schön gearbeitet, ich hatte abee leider keine Zeit, sie zu kopiren.

Zu Ehrenstein bei Neustadt an der Wied fand ich keine Wandmalereien, abee noch schöne alte Fenster mit vielen Heiligen und Wappen. Vom Grafen Bertram v. Nesselrode 1471 gegründet.

Eigenthümlich ist es mir erschienen, daß bei den Bildern des gothischen Zeitalters das Zinnoberroth eine bedeutende Rolle spielt, das ich bei den früheren Bildern vermisse. Die Bilder unserer Münsterkirche — die man leider wieder zugestrichen hat, bis auf eines über der Thüre beim Ausgang in den Kreuzgang — lagen auf feuerrothem (Zinnober-) Grund mit kleinen schwarzen Punkten. Die Kreuzigung in der Remigiuskirche hat ebenfalls feuerrothen Grund. Das Bild des Altarsteines, den ich früher in Küdinghofen auffand und der hier im Alterthumsmuseum eingemauert ist, hat ebenfalls feuerrothen Grund. In Branweiler spielt das Mennigroth für Bordenverzierungen und Gewänder eine Hauptrolle. Die Hauptgründe zu Branweiler sind blau mit goldenen Sternen und die Felder haben grüne Einfassungen. Zu Ramersdorf waeen die Felder mehr hellblau mit goldenen Steenen und geanen Einfassungen. Zu Schwarzrheindorf dunkelblaue Felder ohne Sterne mit grünen Einfassungen, zuweilen auch grüne Felder mit blauen Einfassungen. Auch in den Gurtbögen zu Schwarzrheindorf spielt blau und grün eine Hauptrolle."

Vc. In der Vorhalle unseres (alten) Museums ist man gegenwärtig eifrig beschäftigt, die Ausschmückung mit Wandmalereien, welche Schinkel beabsichtigt und in geistreichen Skizzen angedeutet hat, weiter zu vervollständigen. Zunächst werden zwei große Wandbilder zu den Seiten des Eingangs in den oberen Kuppelraum nächstens vollendet sein. Das eine (dem Eintretenden links liegende) wird von Hermann Schulz, das andere von Eisler und Eich nach Schinkel's Skizzen ausgeführt. Jenes stellt die Hülfe gegen Anfälle roher Naturvölker und Barbarenhorden, dieses die Hülfe gegen verheerende Naturgewalt, die in der Gestalt einer schrecklichen Ueberschwemmung auftritt, dar.

Köln, 8. Sept. Nach dem heute veröffentlichten „Kölner Domblatt" betragen die Einnahmen des Central-Dombau-Vereins vom 1. Januar bis Ende August c. 21,334 Thlr. 1 Pf. Unter den eingegangenen Gaben ist die des Dombau-Vereins in München die bedeutendste, denn sie beläuft sich auf 12,000 Fl. oder 6801 Thlr. 5 Sgr. Der Ertrag der Fremdenkollekte im Dom selbst scheint sich dieses Jahr ziemlich günstig zu stellen, denn derselbe belief sich im Juli allein auf 537 Thlr. 3 Sgr. 6 Pf.

Kunstvereine.

Bericht über den Kunstverein für die Lausitz in Görlitz.

Die Kreisstadt Görlitz, die größte Stadt in der Lausitz und die größte in Schlesien nach Breslau, ist eine der angenehmsten im preußischen Staat. Sie wurde zum Asyl vieler Pensionaire aus jedem Range, die ihre reizende Lage auf einer Hochebene, ihre gesunde Luft und die Zuvorkommenheit der Stadtbehörden, so wie die Geringfügigkeit der Communalabgaben, deren höchster Satz 3 Thlr.

ist, zu schätzen wissen. Auch wurde diese Stadt noch nie von der so sehr und mit Recht gefürchteten Cholera heimgesucht. Daß Görlitz einen bedeutenden Binnenhandel nach Sachsen und Böhmen treibt, ist hier nicht nachzuweisen, eben so wenig kann der Kürze wegen von seiner außerordentlichen Tuchfabrikation und dem großartigsten Handel mit Tuchen die Rede sein, der ein Welthandel ist, denn von hier aus werden die entlegensten Länder und namentlich der Orient damit versorgt, und hiesige Fabrikanten liefern ihre Erzeugnisse zur Bekleidung von Armeen direkt nach der Türkei und Egypten. Nur von Dem, was für die bildende Kunst hier geschieht, sei es vergönnt, einen kurzen Bericht abzustatten.

Seit drei Monaten hat sich durch einen Zusammentritt von Kunstfreunden ein Kunstverein hierselbst für die Lausitz gebildet, der zwar anfangs mit einigen Schwierigkeiten kämpfen mußte, dem aber sein Vorhaben dergestalt glückte, daß es ihm vergönnt wurde, im vorigen Monat seine erste Kunstausstellung von Bildern lebender Künstler zu eröffnen. Der Verein hat sich dem östlichen Cyclus der Kunstvereine im preußischen Staate, der bekanntlich die Städte Königsberg i. Pr., Danzig, Stettin und Breslau umfaßt, angeschlossen, und ist in die Stelle des wegen Theilnahmlosigkeit verfallenen Kunstvereins in Posen getreten. Die Zahl der von demselben ausgestellten Bilder war, der hierzu vorhandenen Räumlichkeit wegen, nicht groß und betrug nur circa 150. Es waren aber darunter mehrere Bilder ersten Ranges, da uns durch die Gnade Se. Majestät des Königs zwölf vortreffliche Bilder zur Ausstellung anvertraut wurden. Darunter befanden sich vier Gemälde von Rundt, das Innere der Peterskirche in Rom, der Kirche Monreale in Palermo und der Paulskirche in London, eine vortreffliche Landschaft von Rom von Geäb, die Akropolis von Kretschmer, desgleichen Landschaften von Gütterbock, Mantel und Kopisch. Ferner hatte die Ausstellung außer den Bildern inländischer Künstler von Berlin, Düsseldorf ꝛc., von welchen Letztern wir besonders eines Bildes von T. Hildebrandt „Julie" (aus Romeo und Julie) erwähnen, noch Gemälde von namhaften Malern aus München, Antwerpen, Rotterdam und Brüssel, auch fehlten Bilder aus Braunschweig und Cassel nicht, dergestalt, daß es möglich wurde, den hiesigen Freunden der Kunst eine werthvolle Sammlung von Gemälden zur Schau stellen zu können.

Wenngleich nun die bedeutenden Ausstellungs- und Frachtkosten, denn es war die Verbindlichkeit übernommen worden, die Rückfracht an die Künstler zu tragen, durch die geringen Eintrittsgelder nicht gedeckt werden konnten, so gereicht es uns doch zur Genugthuung, sagen zu können, daß wir nicht nur in wenigen Wochen gegen 300 Mitglieder erwarben, sondern auch von den Communalbehörden mannigfaltig in unserm Vorhaben unterstützt wurden, auch daß wir allein an Privaten sechs Bilder zum Betrage von 840 Thlr. verkauften. Da nun der Vorstand des Vereins behufs der Verloosung ebenfalls sechs Bilder erwarb, so stellt sich der Umsatz auf dieser ersten Ausstellung auf circa 1300 Thlr. Diese Summe erscheint freilich nur gering, doch muß berücksichtigt werden, daß sie ohne diese Unternehmung den betreffenden Künstlern ganz entgangen sein würde, und daß der Betrag sich bei der nächsten Ausstellung bis auf circa 3000 Thlr. steigern wird. Bemerkenswerth ist noch, daß es wirklich an ansprechenden Landschaften, die käuflich waren, auf unserer Ausstellung fehlte, besonders an guten italienischen und Schweizer-Landschaften, an denen sich das Auge des Nordländers so gern erquickt, dergestalt, daß mehrere ansehnliche Käufer unbefriedigt bleiben mußten.

Die angekauften Bilder waren folgende: 1) Westphälische Landschaft von G. Rodde in Düsseldorf; 2) Abend am Lago Maggiore von v. Raven daselbst; 3) der Watzmann bei Berchtesgaden von Jungmann daselbst; 4) schwedische Landschaft von Berg daselbst; 5) Strohflechterin von K. Kaltenmoser in München; 6) der vertheidigte Uebergang von A. Koeneck in Berlin; 7) der lithauische Hochzeitsbitter von Löschin in Königsberg i. Pr.; 8) der alte Krieger und sein Enkel von H. Brücke in Berlin; 9) Salzburg von Waldemar Knoll daselbst; 10) Landschaft im Charakter des Grindelwalds von Rosahl daselbst; 11) Junggesellen-Wirthschaft von Neumann in München; 12) Kinder mit Blumen auf dem Feldwege von A. v. d. Embde in Cassel.

Wir schließen unsern Bericht mit dem Wunsche, daß Künstler und Kunstfreunde uns ihre Theilnahme widmen, und besonders Erstere unsern kleinen Platz zum Vertrieb ihrer geschätzten Werke nicht verschmähen mögen.

Erklärung.

Da ungeachtet des mir im vorigen Jahre verliehenen Beinamens „Alteneck" noch häufig Verwechselungen vorkommen, welche mir, wie einem jeden der Betreffenden, nur störend sein können, so erkläre ich hiermit, daß ich bis jetzt nur von folgenden Werken Verfasser bin.

„Trachten des christlichen Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen."
„Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters."
„Hans Burgkmaier's Turnierbuch."
„Die Burg Tannenberg und ihre Ausgrabungen."

Dr. J. H. v. Hefner-Alteneck, Professor,
Conservator der K. vereinigten Sammlungen in München.

(Dieser Nummer ist Nr. 20 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 41. **Donnerstag, den 11. October.** **1855.**

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von **W. Lübke.**

2. Das architektonische München.

(Schluß.)

In andern Bauten ist wenigstens ein Anklingen an romanische Formbildung zu bemerken. So hat Ziebland in der großartigen Bonifazius-Basilika nicht schlechthin nach dem Vorgang altchristlicher Monumente antikisirende Säulen angewandt, sondern in richtigem Sinne vorgezogen, den inneren Säulen wie denen der Vorhalle romanisch gebildete Kapitäle und Basen mit Eckblättern zu geben. Nur ist die Form nicht die glücklichste, der Umriß ein etwas schwerfälliger, das Blattwerk, weit entfernt von der Schärfe und Feinheit der besten romanischen Vorbilder, in fleischig kompakter Weise behandelt. Will man aber den romanischen Styl aufnehmen, so sollte man doch an die edelste Blüthe desselben, wie sie namentlich in den Ornamenten sächsischer Bauwerke vorliegt, anknüpfen. Glücklicher ist darin Bürklein an der Eingangshalle des Bahnhofsgebäudes gewesen, welche vielleicht die schönsten romanischen Säulen Neu-Münchens besitzt. Ueberhaupt verdienen die Gebäude dieses Bahnhofs, von demselben Architekten ausgeführt, in mehrfacher Beziehung Anerkennung. Auch die Ausstattung der inneren Räume, besonders der Wartesäle, zeigt eine feine Anwendung romanischer Stylprinzipien, unter gleichzeitiger Einwirkung der trefflichen Vorbilder antiker Wandbemalung. Wie die Alten sich hierin zur Natur ihres Landes, zur Bestimmung und Benutzung ihrer Räume verhalten haben, so müssen unsere Architekten sich zu unserer Natur, zu Bedürfnissen und Einrichtungen des modernen Lebens verhalten. Bloßes Kopiren thut's auch hier nicht.

Merkwürdig ist die Gestalt der Bahnhalle. Man glaubt in ein riesiges halbirtes Bierfaß hineinzufahren. Diese gewiß unbeabsichtigte Symbolik hat in München etwas komisch Zutreffendes, und man könnte die Frage, ob die Architektur auch witzig zu sein vermag, mit diesem Beispiel bejahend beantworten. Die vierhundert Fuß lange Halle hat eine vom Boden halbkreisförmig sich wölbende Holzdecke, deren Tragbalken aus einer Unzahl verbundener Bretter bestehen. Ihre Spannweite beträgt hundert Fuß. Der Eindruck ist schwer und wuchtig; doch bei aller imponirenden Würde nicht ohne Anmuth. Namentlich ist der farbige Gesammtton von schöner Wirkung.

Auch die neue Pinakothek von Voit gehört zu den romanischen Bauten. Allein ihre Bedeutung beruht weniger auf ihrer stylistischen Behandlung, als auf der praktischen Tüchtigkeit der Anlage, der schönen Disposition der Räume, dem glücklichen Verhältniß, in welchem die Seitenkabinete zu den Hauptsälen stehen. Auch die Vorhalle empfängt den Eintretenden mit würdigster Raumentfaltung. Die Disposition folgt zwar der an der alten Pinakothek vorgebildeten, jedoch mit Vermeidung der dort begangenen Fehler, denn so bedeutend jenes Gebäude im Aeußeren wirkt, so ungünstig sind im Innern die Räume angelegt, die Säle zu groß, hoch und dunkel, die Seitenkabinete zu gedrückt und eng. Wunderlicher Weise verhält sich's an der neuen Pinakothek umgekehrt: das Aeußere ist beinahe monströs unschön. Doch liegt die Schuld nur zum Theil am Architekten, größeren Theils vielmehr an der Art, wie eine Bemalung der Außenmauern beabsichtigt wurde. Da die Bilder zu große Höhe haben, um bloß als Fries zu gelten, stehen sie in ungünstigem Verhältniß zu den im Uebrigen kahlen, mangelhaft gegliederten und noch mangelhafter profilirten Wänden. Ueber die Gemälde selbst, die ihrer Zeit so viel Aufsehen erregt haben, gehe ich lieber hinweg. Nur so viel gestehe ich, daß sie mich in keiner Weise erbaut haben. Abgesehen vom Inhalt, fehlt ihnen, wie mir scheint, jede Bedingung eines monumentalen Styles. Wäre es doch bei den kleinen Farbenskizzen von Kaulbach's Hand geblieben, die in einem Seitenkabinet des Gebäudes zur Anschauung ausstehen. Im Kleinen mag man sich gern an den muthwilligen Spielen des Witzes und der Laune ergötzen. Es liegt aber eine groteske Ironie darin, daß der hohen Trilogie Cornelius, Heß, Schnorr das Satyrspiel Kaulbach's folgen mußte, und daß die spöttische Schalkheit durch König Ludwig selbst den Ritterschlag der Monumentalität erhalten hat.

Ueber das Innere will ich nur noch bemerken, daß die Art wie hier die romanische Formwelt den Wandflächen und architektonischen Gliedern dienstbar gemacht worden, wenig Erfreuliches hat. Es ist der romanische Styl in aller Schwerfälligkeit und Derbheit, unver-

hältnißmäßig abstechend gegen die edle Disposition der Räume und die schönen Kunstschätze, die sie enthalten. Die Wirkung des Rottmannssaales, dessen sinnvoll ersonnene Architektur und Beleuchtung ich als bekannt voraussetzen darf, ist eine hochpoetische. Wie diese Werke des großen Landschafters zum Bedeutsamsten gehören, was die Münchener Malerei hervorgebracht, so ist die Art, wie sie hier genießendem Anschauen dargeboten werden, unübertrefflich zu nennen.

Abgesehen von solchen monumentalen Werken findet der romanische Styl seine eigentliche Vertretung im *Privatbau*. Zwar fehlt es auch hier, wo breitspurige Handwerklichkeit ihr angestammtes Feld hat, nicht an Façaden, denen nur mit magern Lisenen und dem unvermeidlichen Rundbogenfries ein kümmerlich romanisches Scheinleben angequält ist. Aber es giebt doch auch eine Anzahl tüchtig entwickelter Bauten von ansprechendem Grundplan und stattlich gegliedertem Aeußeren. Wohlthuend berührt oft bei diesen Werken eine gewisse frische Derbheit, die auf ein solides Massengefühl sich stützt und einen unverfrornen Sinn für die angenehme Wirkung des rohen Ziegelmateriales zeigt. Das Farbenspiel, welches sich aus der Anwendung verschiedenartiger Steine ergiebt, ist manchmal glücklich benutzt und der Façade dadurch ein gesteigertes Leben gewonnen. Wie wenig man oft noch der ästhetischen Vortheile des Rohbaues achtet, habe ich vor einiger Zeit bei uns in Sanssouci mit Bedauern wahrgenommen, als ich den Bau des neuen Orangeriehauses besuchte. Ueberrascht war ich von dem schönen Effekt des einen noch unfertigen Flügels, der sammt dem Mittelbau in nackter Naturderbheit seines verschiedenfarbigen Ziegelmaterials sich prächtig aus dem Grün der umgebenden Landschaft hob. Der andere Flügel schaute dagegen in bleichem Anputz unglaublich trostlos und nüchtern drein. Aber auch in München giebt es genug Stuckgläubige, die nicht zufrieden sind, wenn ihr Haus nicht hübsch eintönig den andern Ausgeburten einer sich langweilenden Architektur zur Seite steht. Nur versteht man hier den Verputz lange so fein nicht zu bereiten, so trefflich zu handhaben, wie in Berlin.

Auch im innern Ausbau macht sich wie in allem Beiwerk ein Mangel an Eleganz der Formen und der Behandlung bemerklich. Es fehlt den Baugewerben weder an Tüchtigkeit noch an Eifer, wohl aber an angemessenen Vorbildern. Freilich giebt es eine Anzahl ausgezeichneter Arbeiter in Holz, Eisen und anderen Stoffen, wie ich in der permanenten Ausstellung des Gewerbevereins an manchen lobenswerthen Werken gesehen. Allein die Muster bewegen sich ausschließlich im Formenkreise des gothischen und romanischen Styles, eine Richtung, der ich in künstlerischer Hinsicht die Ebenbürtigkeit mit der bei uns durch Schinkel eingeschlagenen nicht zuzugestehen vermag. Die Deutschthümelei scheint mir auch hierin zu weit getrieben.

Ueberhaupt wird man immer von Neuem zu der Wahrnehmung gedrängt, wie schwach die Münchener Architektur der großen Masse nach in der Einzeldurchbildung ist. Charakteristisch hierfür erscheint, daß unter allen architektonischen Stylen gerade jener am wenigsten plastisch entwickelte am meisten nachgeahmt wird. „Der gothische Styl hat sich völlig überlebt und ist zuletzt im krausesten Zopf hingeschieden; der romanische dagegen ist nicht zur höchsten Entwicklung, deren er fähig war, gekommen: diese wollen wir ihm jetzt geben." Das ist das Raisonnement der hiesigen Architekten. Ich habe Nichts dagegen, aber es fragt sich nur, worin diese „Entwicklung" bestehen soll. Doch wohl hauptsächlich darin, daß man dem romanischen Styl ein ähnlich reiches und feines Leben der Glieder verleiht, wie der gothische es gehabt hat; daß man seine Ornamentik zu freieren, durchgebildeteren Formen führt. Das wird aber nicht dadurch erzielt, daß man ein konventionelles Blattwerk typisch wiederholt, oder ganze Flächen mit geistlosen, flach aufliegenden, also weder Auge noch Gedanken ansprechenden Linienspielen, mit Rauten, Zickzack, Kreisen u. dergl. überzieht. Es fehlt der Münchener Ornamentik an einem gesunden Natursinne, der sie von selbst auf ein verständnißvolles Aufnehmen und Verarbeiten der von unserer heimischen Pflanzenwelt dargebotenen Motive hinweisen würde. Die Berliner Architektur ist hierin auf dem richtigeren Wege, obwohl sie gelegentlich auch nach entgegengesetzter Seite abschweift. Aber das Princip ist richtig erkannt, und auch das verdanken wir dem Studium der Antike, denn nirgends lernt man besser, auf welche Weise Naturformen künstlerisch zu stylisiren sind, als bei den Griechen. Ein nicht genug zu wiederholendes Ceterum censeo!

Ich habe nunmehr einer großartigen Unternehmung zu gedenken, welche dazu angethan ist, den Gesammt-Charakter Münchens entscheidend zu verändern. Wenn irgend eine Stadt das unerfreuliche Gepräge künstlichen Gemachtseins an sich trägt, so ist es das moderne München. Die neuen Theile laufen mit ihren Straßen und Prachtpalästen in's einsame Feld hinaus, als hätten sie mit der alten Stadt Nichts zu schaffen, ja die Ludwigsstraße ist schon durch ihre Lage zu ewiger Verödung verdammt. Die Willkür geht so weit, daß die großen Prachtbauten der Glyptothek, der alten und neuen Pinakothek und des Ausstellungsgebäudes ohne alle Beziehung auf die Straßen, recht absichtlich mitten in's wüste Feld gesetzt sind. Durch den ungepflasterten Zustand der bedeutendsten Plätze und Straßen wird das Unbehagliche des Eindrucks nur noch gesteigert; kurz, man fühlt der ganzen Neustadt deutlich das Unnöthige, Willkürliche ihrer Entstehung an. Solchen Erscheinungen gegenüber begreife ich erst Riehl's gutgemeinte Extravaganz, der im besten Ernste die Anlage von sanft, nach Art eines sich schlängelnden Fußsteiges gewundenen Straßen fordert. Als ob die Affektation eines Zustandes, der doch nur allmählich und unwillkürlich *entstehen*, nicht beabsichtigt und hervorgerufen werden kann, nicht noch unerfreulicher ausfallen würde! Wir modernen Menschen können einmal nicht anders als planmäßig regelrecht und rechtwinklig bei neuen Stadtanlagen verfahren. Es kommt nur darauf an, daß man sich damit in vernünftiger Weise den Eigenheiten und Vortheilen der Lokalität anschließt.

Dies verspricht dem Anscheine nach das neue Projekt, von dem ich eben reden will: die Anlage einer *Maximilianstraße*, — eine Idee des Königs Max, die im Wesentlichen durch *Bürklein* ihre Verwirklichung finden soll. Man ging dabei von dem Wunsche aus, die Stadt, die sich in neuerer Zeit immer mehr vom Flusse abgewendet hat, demselben wieder zu nähern. Es gilt dabei ein zerstückeltes, durch mehrere Arme der reißenden Isar noch mehr zerschnittenes Terrain dem Anbau, der Stadtanlage zu gewinnen, diese dadurch besser abzurunden, mit den auf dem andern Ufer liegenden Vorstädten der Au und Haidhausen zu verbinden und zugleich den Anblick Münchens von der Flußseite bedeutender zu gestalten. Die Seitenfronten des Theaters und der Post bedingen die Richtung der Straße, die demnach auf den Max Joseph-Platz mündet und in einem rechten Winkel mit der Ludwigsstraße ostwärts, mit geringer Neigung nach Süden streicht. Sie beginnt mit zwei Dritteln der Breite jener Prachtstraße, nämlich mit 80 Fuß, läuft so eine Strecke gegen die Isar zu, erweitert sich dann aber um das Dreifache zu einem mit Rasenanlagen, Springbrunnen und öffentlichen Denkmälern zu schmückenden „Maximiliansforum", steigt aufwärts über den vorher noch zu regulirenden Strom und findet auf dem jenseitigen erhöhten Ufer in dem beabsichtigten Prachtbau des „Athenäums" ihren glänzenden Endpunkt.

Dieser Plan scheint mir ebenso großartig, als zweckmäßig und schön. Doch ist seine Ausführung begreiflicher Weise durch ungeheure Hindernisse erschwert. Indeß hat man die mühsame und ausgedehnte Kanalisirung bereits vollendet, das Niveau der Straße durch massenhafte Schüttungen gewonnen und die Umrisse größtentheils schon ab-

gesteckt. Wie in den Maaßen, so sucht man auch in der übrigen Anlage die Fehler der Ludwigsstraße einsichtig zu vermeiden. Daher ist nur ein Theil der Bauplätze für öffentliche Bauten bestimmt, der Rest wird der Privatspekulation anheimgegeben werden. Auf diese Weise wird es möglich sein, den monumentalen Charakter der Staatsgebäude zu retten, wenn man sich nur davor hütet, den Privathäusern zu große Höhe und Ausdehnung vorzuschreiben!

Bei Betrachtung dieser letzten Anlage sind wir der Isar so nahe gekommen, daß wenige Schritte uns auf's steile jenseitige Ufer führen, wo ein anderer interessanter Neubau uns erwartet. Der Weg über die schmalen Brückensteige an den reißenden Wasserfällen der Isar dicht vorüber, dann auf steilen Treppenstufen empor, hat etwas anziehend Naturwildes. Wir sind in Haidhausen und dicht bei der neuen, im Bau begriffenen Pfarrkirche. Sie wird in gothischem Styl durch den Architekten Berger ausgeführt. Bei der Kargheit der Mittel, die größtentheils durch Collekten aufgebracht werden, war möglichste Einfachheit geboten. Gleichwohl wünschte der Baumeister mit Ehren neben der unweit gelegenen Auerkirche zu bestehen, wenigstens in stattlicher Entwicklung des Aeußeren, und wenn auch nicht in reicher Ausstattung, so doch in würdiger Raumentfaltung des Innern ihr nahe zu kommen. Er vermied deshalb die dreischiffige Anlage und gestaltete das ganze Innere als ungetheilten Raum. Nur die Strebepfeiler läßt er ziemlich weit nach innen vorspringen, bekommt dadurch 15 Fuß Widerlager und zugleich kleine kapellenartige Seitenräume, die der starren Mauerfläche Leben und Abwechselung geben. Die Kirche erhält eine lichte Weite von 60, mit Abzug der Strebepfeiler von 76 Fuß. Obwohl der 81 Fuß breiten Auerkirche nachstehend, wird sie doch durch Ungetheiltheit des Raumes eine imposante Wirkung machen. Ein ausgeführtes Modell gab davon ziemlich lebhafte Anschauung. Sodann hat die Kirche 220 Fuß innere, 244 Fuß äußere Länge, was der 235 Fuß langen Auerkirche ziemlich gleich kommt. Endlich wird die Höhe jener älteren Vorgängerin von 85 Fuß durch die auf 90 Fuß gesteigerte Scheitelhöhe der neuen Kirche überboten. Reiche Sterngewölbe sollen die Räume bedecken, in welche jetzt noch zwischen den Stangen und Brettern des Gerüstes der blaue Himmel hineinschaut, und von deren Höhe man einen köstlichen Blick auf die weite Ebene, den Strom, die von dieser Seite freilich noch unbedeutend erscheinende Stadt und die herrliche Alpenkette, den krausgezackten Rahmen des landschaftlichen Bildes, genießt. — Der Chor schließt polygon mit niedrigerem Umgang, der die fast kryptenartige Sakristei bildet. Diese entwickelt sich achteckig mit einem centralen Tonnengewölbe auf kräftigem Mittelpfeiler. Auf der Ostseite des breiteren Langhauses sollen sich zwei achteckige Thürme 200 Fuß hoch erheben, der eine die Treppe zum Gewölbe, der andre eine kleinere Sakristei enthaltend. Der Hauptthurm, welcher viereckig der Westseite vorliegt, soll mit seiner achteckiger Spitze sich bis zu 320 Fuß vom Boden erheben, während der Steinthurm der Auerkirche nur 270 Fuß mißt. Glücklich gedacht ist die Verbindung des Hauptportals mit der Vorhalle, und dieser mit zwei originellen polygon vorspringenden Seitenräumen, welche zur Taufkapelle und für das h. Grab bestimmt sind. Die Plananlage des Ganzen zeugt von verständnißvollem Erfassen und geistreichem Benutzen des gothischen Styls.

Auf dem Rückwege zur Stadt, den wir der Abwechselung wegen durch die Vorstadt Au nehmen, dürfen wir ein andres kürzlich errichtetes Gebäude nicht versäumen, das in großartig tüchtiger Weise einem Zwecke des praktischen Lebens dient. Es ist die am südlichen Ende der Stadt dicht beim Anger-Thor errichtete Schrannen- oder Maximilians-Getraidehalle, vom Stadtbaumeister Muffat erbaut. Sie besteht aus zwei langen basilikenartigen offnen Hallen, getrennt durch ein mittleres Gebäude; auf beiden Enden ebenfalls ein geschlossenes Haus. In jeder Halle zählt man 17 Paar eiserner Säulen, welche in einem Abstand von etwa 30 Fuß die leichte, ansprechende, ebenfalls eiserne Dachconstruktion stützen. Die Halle ist wohl 80 Fuß breit, der ganze Bau über 1400 Fuß lang.

Ehe ich für diesmal von der Münchener Architekturthätigkeit Abschied nehme, muß ich noch einer besondern Spezialität gedenken, die in ihrer Art ein Unicum ist. Ich meine das Haus des Zeichners und Lithographen P. Herwegen. Es liegt in einer der anmuthigen, stillen Gartenstraßen, welche sich gegen die Theresienwiese hin erstrecken. Von Weitem hebt sich aus umgebenden Laubgruppen das ernste Braun des ungetünchten Backsteinbaues vortheilhaft von den andern Häusern ab, und der abgetreppte Giebel verkündet dem Nahenden die Herrschaft des gothischen Styles. Dergleichen erweckt denn freilich nach Allem, was man von gothisirenden modernen Häusern zu erleben pflegt, kein günstiges Vorurtheil, und man tritt mit der unangenehmen Vorempfindung eines frostigen, unwahren Eindrucks heran.

Wie fühlt man sich aber überrascht, wenn man nun dicht vor dem geschlossenen Gartenzaune steht und prüfenden Blicks das kleine Häuschen mustert! Was man erschauen kann, ist streng dem Styl entsprechend: die Behandlung der Steine, die Bedeckung des Daches, die kleinen runden und polygonen Fensterscheiben mit ihrer Bleifassung, das schützende hölzerne Vordach über der Hausthür, diese selbst sammt Schloß, Haspen und Nägeln, ja vom Abstreicheisen bis zum trefflich stylisirten Doppeladler des heiligen römischen Reiches, der auf dem Dachfirst als Wetterfahne prangt, ist Alles gothisch gedacht und empfunden. Man zieht an der Glocke, die Thür öffnet sich, man tritt hinein. Ehe noch der Hausherr uns empfängt, begrüßt uns schon an der Schwelle ein herzlicher Willkommspruch.

Im sauber mit Fließen gepflasterten Vorraum uns umschauend, gewahren wir mehrere Thüren, deren sinnige Inschriften in kerniger Spruchweise uns die Bestimmung der dahinterliegenden Räume offenbaren. Links haben wir die Werkstatt des Hausherrn zu vermuthen. Richtig! Da sitzt er im traulichen, holzgetäfelten Zimmer, zu dem wir auf einigen Stufen hinabsteigen, im ersten Moment überrascht und verwirrt von der Menge künstlerischer Dinge, die ringsum liegend, stehend, hängend sich dem Auge darbieten. Wir werden freundlich von dem wackern Besitzer empfangen und wieder einige Stufen in sein Allerheiligstes hinaufgeführt, wo durch gemaltes Glas ein gedämpftes Licht auf geschmackvoll geschnitzte Repositorien, Schränke, Stühle und Tische, auf bequeme Eckchen mit Lehnsesseln, auf artige Gemälde in zierlichen gothischen Rahmen fällt. Bloß diese Rahmen würden uns, abgesehn von allem Uebrigen, schon zeigen, daß wir es hier mit einem ächten Kenner der Gothik zu thun haben. Nichts von dem unvernünftigen Maßwerke und Fialengethürme, das ich an modernen, angeblich gothischen Bilderrahmen zum Ueberdruß gefunden. Ein einfacher Hohlleisten, roth mit kleinen Sternen, eingeschlossen von einem Goldstäbchen, ist Alles.

Wir machen einen Besuch in der Küche. Auch hier ist Alles bis auf Feuerzange und Schüreisen in gothischer Weise gebildet. Dann geht's die Stiege hinauf zum Obergeschoß, wo Schlafzimmer und andere Räume sich um das festlich geschmückte Familienzimmer reihen. Letzterem fehlt der trauliche Erker nicht, der gartenwärts gerichtet einen Blick nach der Gletscherkette der Alpen gestattet. Sessel, Sopha, Bettstellen, Stühle, Fußschemel, kurz was irgend an beweglichem Hausrath erblickt wird, spricht uns mit der bekannten Sprache gothischer Formwelt an, und überall berührt die verständige Verwendung der mannigfachen künstlerischen Motive das Auge erfreulich. Selbst die Tapeten hat der Hausherr nach eigener Zeichnung mit gothischen Mustern bedrucken lassen, wie denn der ganze Bau bis in die letzten Details der Ausschmückung und Ausstattung nach seinen genauen Angaben ausgeführt ist. Selbst wenn wir in das Innere der zierlichen Schränke und Verschläge dringen, ist aller

Hausrath, den wir finden, stichhaltig. So wurden mir ein paar Dutzend Dessertteller gezeigt, ebenfalls nach Herwegen's Zeichnungen mit den reizendsten gothisirenden Ornamenten geschmückt.

Ich schied zuletzt mit jenem harmonischen Gefühl der Befriedigung, welches jede in sich vollendete, abgerundete Erscheinung auf uns macht. Hier ist der gothische Styl eine Wahrheit, eine Nothwendigkeit. Wer sich so wie Herwegen in den Geist der Gothik eingelebt hat, daß sie ihm zur andern Natur geworden, dem ziemt es, sich in ein solches Häuschen einzuspinnen, das uns wie eine angeborne Schale der darin beschlossenen Menschenexistenz vorkommt. Wer aber nicht wie dieser treue Sohn der heiligen Stadt Köln mit der Gothik auf Du und Du steht, für den ist und bleibt ihre Wiederaufnahme für Zwecke des täglichen Lebens eine kokette Spielerei. Als Ausnahme lassen wir eine solche gothische Insel im Häusermeer unsrer Städte gelten: für die Entwicklung des modernen Privatbaues dürfte diese Form schwerlich maßgebend werden.

Um so lebendiger sympathisire ich dagegen mit der Wiederherstellung ehrwürdiger Kunstdenkmale des Mittelalters; doch ist die Art und Weise der Restaurationen leider oft so bestellt, daß sie der ärgsten Verwüstung gleich kommt. Mit Besorgniß erfüllte mich daher die Kunde, daß frommer Sinn damit umgehe, das Innere der alten Frauenkirche zu restauriren. Man will die Werke, welche die Zopfzeit darin aufgethürmt hat, entfernen. Nichts kann aber malerischer sein, als jene reichen, prächtigen Altäre, Epitaphien und Gitter, die den ungeheuren Raum dieses Backsteinkolosses beleben und die perspektivischen Durchsichten so interessant machen. All' diese Rokoko-Ungethüme, an denen obendrein ehrwürdiger historischer Rost haftet, sind dem Freunde der Kunst und Geschichte unendlich viel lieber als die gequälten gothischen Dinger, mit welchen ein leidiger Purismus die alten Kirchen bis zum Unerträglichen vernüchtert. Möge man immerhin den mittleren, die Hauptperspektive störenden Triumphbogen fortnehmen: die anderen Denkmäler lasse man unangetastet. Hat man aber den Drang zum Neuschaffen, nun so setze man naiv, wie die wackern Vorfahren gethan, das Moderne ruhig neben das Alte. Laßt Eure Kunst nur reden, wie es ihr um's Herz ist, dann wird sie sich mit der Eurer Väter trefflich vertragen!

Die Kunstausstellung in Antwerpen.

I.

Am 12. August fand die Eröffnung der belgischen National-Kunstausstellung im Beisein Sr. Maj. des Königs Leopold, des Grafen von Flandern und der Prinzessin Charlotte in Antwerpen statt. Obschon dieses Jahr einige der angesehensten Meister Belgiens vermißt werden, und auch die gleichzeitige Ausstellung in Paris der kleineren in Antwerpen manches Werk der einheimischen schönen Kunst entzogen hat, so bleibt doch für Den, welcher den Gang der belgischen Kunst beobachtet hat, das Interesse groß genug, um eine Ueberschau über die Sammlung, die im Ganzen 840 Nummern zählt, zu nehmen. Da deren Unvollständigkeit allgemeinere Betrachtungen über die Malerei des Landes nicht rathsam macht, so haben wir bei dem Merkwürdigeren mehr auf das Einzelne einzugehen. Dies Anziehende aber hat die diesjährige Ausstellung, daß sie, was man seit 1830 die Antwerpener Schule zu nennen pflegt, auf seinem eigenen Boden sehen läßt, denn die meisten derselben zugehörigen Maler, und gerade die, deren Namen in der Hauptstadt der Schelde den besten Klang haben, unter ihnen der Allen **Wappers**, früher Direktor der dortigen Akademie, der seit 15 Jahren von dem Brüsseler Salon sich fern gehalten hat, sind dieses Jahr erschienen. Durch die Abwesenheit hervorragender Namen, wie **Gallait** (über dessen künstlerische Bedeutung im D. Kunstblatt Nr. 19 berichtet ist), **Madou**, **Willems**, durch das Ausbleiben verschiedener deutscher Meister, die vor drei Jahren, wie **Magnus** durch sein' Portrait von Jenny Lind, in Antwerpen so großen Erfolg hatten, ist die erwähnte Schule der Vergleichung mit Fremden mehr als sonst überhoben.

Wir nehmen für unsern Bericht das Recht des Reisenden, von allen örtlichen Rücksichten frei, seine Empfindung ganz und frisch, sein Urtheil unzerstückelt auszudrücken, in Anspruch, und werden uns nicht scheuen, in einem deutschen Blatte eine unumwundene Meinung abzugeben. Für uns gilt nur der Gesichtspunkt der Kunst. Wir haben bei verschiedenen Gelegenheiten bemerkt, wie sehr hie und da belgische Berichte, von persönlichen Einflüssen, wie es scheint, inficirt, es mit dem Urtheil in Sachen der Kunst leicht nehmen; gleich Anderen, waren wir oftmals erstaunt, Lobsprüche an hohle, großthuerische Produkte verschwendet zu sehen, an Arbeiten und Manieren, die von dem verständigen Theil der Liebhaber und Künstler längst verurtheilt sind, während man den gründlichen Eifer Anderer, die der Sache mit mehr Innigkeit obliegen, weil sie das Theatralische verschmähen, mißachtet. Doch sind wir überzeugt, daß die Urtheile, wofern die Liebe zur Kunst lebendig bleibt, sich von selbst ausscheiden werden. Unsere eigene Würdigung der Kunstleistungen dieses Jahres, hoffen wir, soll mit der herrschenden Ansicht der Unparteiischen einstimmen.

Obschon der Eindruck des Antwerpener Salons, im Ganzen genommen, reich und ansprechend ist, so fehlt es doch an einem hervorragenden Hauptwerk der höheren Malerei; wir suchen umsonst nach einem solchen, alle Aufmerksamkeit sammelnden und fesselnden Mittelpunkte in der Masse des mehr oder minder Verdienstlichen. Nichts veranlaßt uns daher, abweichend von der gebräuchlichen Reihenfolge, einzelne Werke aus dem Gliede vortreten zu lassen.

Historienmalerei. Historisches u. gemüthliches Genre. Von **Navez**, dem Direktor der Akademie zu Brüssel, ist eine Reihe Bilder geliefert, die theils mehr in die gemüthliche, theils in die eigentlich historische Gattung einschlagen; letztere sind am meisten zu beachten: „das Urtheil Salomo's“ und „Christus und der reiche Jüngling.“ **Navez** kann jetzt als der älteste Repräsentant der religiösen Malerei in Belgien angesehen werden. Ein Schüler von **David**, ist er bis auf den heutigen Tag seiner langgeübten Weise treu geblieben. Diese Beharrlichkeit könnte einen gewissen Vorzug beweisen, wenn sie den Typus eines freien und originalen Styles bezeichnete; allein einen solchen hat **Navez** niemals erworben; er ist an seinem Ausgang stehen geblieben, unbeweglich wiederholt er sich, seit mehr als 20 Jahren, im Löblichen, wie in seinen Schwächen. Zu dem ersteren gehört, wie von der Schule, aus der er hervorgegangen, zu erwarten ist, eine correkte Zeichnung, ein verständiges Studium der Antike; zu den letzteren aber ein mattes, unbelebtes Colorit, vorzüglich in der Bekleidung und dem Fleisch, wo er im Schatten ein Braunroth, in den Mitteltinten ein Grün, in den Lichtstellen ein Weiß und Roth liebt, das überall wiederkehrt. Zu diesem Mangel gesellt sich eine Behandlung des Gegenstandes, die viel zu oberflächlich ist, um uns innerlich zu rühren. Kommt uns statt der Natürlichkeit und Glaubenswärme, statt der Einfachheit, Würde und Größe, die alle religiösen Vorwürfe erfordern, sie seien noch so sehr vermenschlicht, ein geziertes und sentimental überstrichenes Wesen vor's Auge, so empfinden wir es deutlich, daß nicht der bloße Stoff, sei er immerhin aus der heiligen Geschichte oder Sage entlehnt, ein Bild zu einem religiösen stempelt, sondern die tiefere Belebung, welche ihm das Gepräge des übermenschlich Erhabenen, den selbst das Zarte, wie in den Raphaelischen Kindergestalten, bewahrt, aufzudrücken versteht. Man sieht es den Compositionen bei **Navez** wohl an, wie er seinen Figuren eine edlere Haltung zu geben trachtet; die Werke Raphaels, die er vor einigen dreißig Jahren in Italien genau studirte, haben ihn mächtig ergriffen, aber zugleich seine Frei-

heit in eigenen Produktionen gelähmt. Die Würde und der Ernst des römischen Meisters, der Adel des Ausdrucks und der Bewegung und die Einfachheit der Composition in seinen verschiedenartigen Schöpfungen haben sich seiner Vorstellungsweise eingebildet; unter dem Einflusse dieses, vielleicht übermächtigen Musters scheint er beständig an seine Entwürfe gegangen, und wie voll Furcht, es demselben doch nicht gleich thun zu können, in Uebertreibung gerathen zu sein; daher wohl das gekünstelt Vornehme in seinen Compositionen. Aus diesem Befangensein ist die Unbeweglichkeit seiner Manier zu erklären. Während des starken, ja heftigen Anstoßes, den seit 1830 die Antwerpener Malergruppe erfahren hat, rückte Navez nicht vom Platz; die übertriebene Gunst, die das Publikum damals den Neuerern zuwandte, machte ihn in seiner Eigenheit nicht irre, wie er denn auch in neuester Zeit, was wir gern zu seinem Ruhme anerkennen, den Verfall jener Schule mit demselben Gleichmuth angesehen hat, wie ihren Glanz. Bei dem Mangel an Aufschwung und quillender Lebendigkeit hat es Navez mit seiner mehr gelehrten und äußerlich eleganten Malerei nicht vermocht, in der Akademie, der er seit lange vorsteht, den italienischen Geschmack durch Verschmelzung mit den Traditionen der flamändischen Meister zu einer fruchtbaren Geltung zu bringen und auf solche Principien eine Schule zu bilden. Weit mehr, als er, der doch eine an sich für den Einfluß auf die Jugend so günstige Stellung einnimmt, hat Gallait durch wenige Bilder dazu mitgewirkt, um den höher Strebenden einen besseren und neuen Weg anzudeuten. Navez ist in der angegebenen Hinsicht mit Wappers zu vergleichen, der, obschon längere Zeit in einem überaus einflußreichen Amte stehend, dennoch keine eigentlichen Schüler gebildet hat; und doch besuchten Hunderte von jungen Leuten, mit Eifer und einzelne mit offenbarem Talent, theils die von ihnen geleiteten öffentlichen Anstalten, theils ihre Werkstätten. Allerdings haben Portaels, den wir unten mit Auszeichnung zu nennen haben werden, und Robert, von dem wir zwar diesmal in Antwerpen nichts sehen, von dem aber ein gegenwärtig in Paris befindliches, früher in Brüssel ausgestelltes Portrait sehr gerühmt wird (vergl. über ihn auch Nr. 16 u. 17 des D. Kunstblatts) ihre ersten Studien unter Navez gemacht; allein beide haben wohl einen stärkeren Impuls dem ausgezeichneten französischen Meister Delaroche, unter dem sie nachher studirten, und einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien zu verdanken. Manche wollen sogar nur die Schattenseiten, die ihren Arbeiten noch anhaftet, nämlich die fehlerhafte Farbe ihrer ersten Lehrlingschaft in Brüssel zuschreiben. Wenn dem so ist, so würde es beweisen, wie hartnäckig die ersten Gewöhnungen, wenn sie nicht gesund und rein sind, einem übrigens unterrichteten Künstler anhängen können, wie leicht ein sonst begabtes Talent befangen wird, wenn sich ihm vor die Natur früh etwas Fremdes, Unwahres, Conventionelles einschiebt. Darin besteht eine so schwer zu überwindende Gefahr unserer Akademien, wenn sie, wegen der großen Schwierigkeiten, die im Technischen liegen, überwiegend auf Aneignung und Nachahmung des fertig Vorliegenden hinarbeiten und es weniger vermögen, den Schüler unmittelbar gegenüber der ersten Fundgrube des Wahren und Schönen, dem Leben und der Natur, dem dichterisch-ursprünglichen Theil aller Kunst, zu erwecken, zu befeuern und zu leiten. Belgien giebt für diese Bemerkung manche Beweise. Wie Viele, die daselbst einen Namen genießen, wie Madou, Leys, Willems, als die Ersten im Genre, Stevens, Hamman, De Knyff, Kindermans, Fourmois u. A., die in einzelnen Zweigen ebenfalls sehr geschätzt werden, verdanken ihre Geschicklichkeit der frühen Ausbildung ihrer Eigenthümlichkeit, indem sie, nach dem Vorbild älterer Muster, am liebsten der Natur nachgingen.

Pecher, der im vorigen Jahr sich zuerst durch einen „Christus mit dem Kreuz" hervorthat, hat den „Propheten Elias" dargestellt. Der Prophet, in einer Grotte sitzend, hebt das Haupt zum Himmel auf. Dieser Stellung, welche Contemplation bedeuten soll, ist nun freilich keineswegs der erforderte Ausdruck gegeben. Wir sehen wohl die Gestalt mit Fleisch und Bein natürlich und faßlich vor uns, aber was in ihrem Innern vorgeht, lehrt uns das Bild nicht. Die Carnation in diesem Stück ist wegen ihrer Wahrheit zu loben, die Zeichnung dagegen ist unsorgfältig. Pecher hat die besseren Arbeiten von Crayer studirt, und man sieht wohl, daß er für seinen Propheten den sehr schönen Elias zum Muster genommen hat, ein Werk des genannten Schülers von Rubens, das das Antwerpener Museum ziert. — Mit besonderem Vergnügen haben wir „die Reue des St. Petrus" von Hendrickx betrachtet; wir möchten sagen, daß es von allen eingelieferten Stücken aus der heiligen Geschichte allein mit Befriedigung uns erfüllt hat. Christus, voll Ruhe, scheint durch seine Gegenwart allein die Seele des Petrus zu treffen; nur mit einer leichten Handbewegung, indem die Arme fest am Leibe herabhängen, begleitet er den Blick auf jenen. Die Lage ist einfach und natürlich gegeben; hier sieht man nicht jenes alltägliche Kopfaufheben, ohne welches viele Maler eine Christusgestalt kaum vorstellen können. Petrus, indem er sich der Worte: „Ehe denn der Hahn kräht ꝛc." voll Entsetzen erinnert, sucht sein Gesicht mit den Händen zu verbergen und scheint gleichsam aus dem Bilde herausschreiten zu wollen. Der Ausdruck des Schreckens und Schuldgefühls ist wahr und lebhaft; die Gestalt des Petrus bildet einen vortrefflichen Gegensatz zu der Würde und Milde des Erlösers. Unter den Personen, die den Herrn umgeben, ist der Kopf eines Jünglings, der zu Christus sich hinstreckt, begierig den Vorgang zu verstehen, recht ansprechend. Das Bild hat etwas Großes in der Zeichnung und eine gute Färbung. Hendrickx, den wir mit dieser schätzbaren Leistung zum erstenmale begegnen, scheint vornämlich die schönen Stücke von Otto Venius im Dom und im Museum zu Antwerpen zum Vorbild genommen zu haben; die Natürlichkeit, Würde und Wahrheit in der Composition führen auf dies Muster. Wir können nicht unterlassen, zu rügen, daß die Commission der Kunstausstellung dem Bilde einen so gar ungünstigen Platz angewiesen hat; eine Bemerkung, die sich freilich noch bei mehreren andern Bildern aufdrängt. Es ist zwar, bei der Aufstellung einer so großen Sammlung von Kunstsachen, unter denen das Mittelmäßige die Ueberzahl bildet, unmöglich, allen Wünschen nachzukommen, nicht aber, dem Verdienste der besseren Arbeiten gerecht zu sein. Diese Pflicht, durch deren Erfüllung die Ordner ihren eigenen Kunstsinn und ihr Bemühen, aufstrebende Talente zu heben, vor Aller Augen bethätigen können, ist, nach Vieler Urtheil, bei der Antwerpener Ausstellung mehrfach in auffallender Weise verletzt, und es ist nichts geschehen, um die Meinung, die man nicht verhehlt: daß man in Antwerpen alle guten Plätze den einheimischen Bildern anweise, den auswärtigen aber das Uebrige lasse, zu entkräften.

Auf einer großen Tafel stellt Swerts den „Pabst St. Cornelius, umgeben von den merkwürdigsten Märtyrern seiner Zeit: Stephanus, Hippolytus, Laurentius, Sixtus, Cyrillus, Cäcilia und Perpetua" vor. Das Ganze nimmt sich wie eine Zusammenstellung von Portraits aus; die einzelnen Gestalten heben sich recht gut gegen einander ab, sie haben aber keinen Ausdruck von Heiligen oder Märtyrern erhalten. Swerts hat sich hauptsächlich um die technische Ausführung bemüht, und diese Seite, abgesehen von der nicht ganz correkten und strengen Zeichnung, ist ihm wohl gelungen. Dies Bild ist für die Frauenkirche zu St. Nicolas bestimmt, wo Swerts nebst Guffens eine Reihe von Fresken gemalt hat, deren Cartons wir ebenfalls ausgestellt sehen. Diese letzteren, von Swerts: St. Andreas, ein Engel mit der Dornenkrone und ein Engel mit dem Kreuz, von Guffens und jenem: Christus unter den Gelehrten, St. Johannes, St. Philippus, machen sich durch Nachahmung des neueren religiösen Kunststyles in Deutschland bemerklich; es fehlt aber, bei

unverkennbarem Streben nach höherer Auffassung des Religiösen, die freie Belebung des mehr äußerlich angenommenen Typus. Die Zeichnung ist schwankend, die Köpfe schwach im Ausdruck, der meiste Fleiß scheint auf die Falten der, übrigens etwas steifen, Gewandung verwandt zu sein.

Der jetzige Direktor der Königl. Akademie zu Antwerpen Dekeyser hat eine „Scene aus dem bethlehemitischen Kindermord" dargestellt. Obschon aus der biblischen Geschichte entlehnt, zeigt dieser Gegenstand bei ihm nicht jenen großen und erschütternden Charakter, den die einfache dramatische Vergegenwärtigung einer solchen Begebenheit erfordern würde; wir stehen wenig ergriffen vor einem Blatt, das uns Mutterliebe und Mutterschmerz im stärksten Affekt zeigen sollte. Die Aufgabe, die zu denen gehört, denen, trotz häufiger Behandlung, immer neue Seiten abzugewinnen sind, ist nicht als ganze, weder mit Tiefe noch mit Maaß erfaßt. Wir sehen da wohl eine Mutter, mit wildem Haar, mit zerrissenen Zügen, die sich im Vorgrunde an einer Mauer hingeworfen hat; sie hält ein todtes Kind in den Armen, das sie vertheidigt hat, denn sie ist, wie wir sehen, im Kampf um dessen Leben verwundet; körperlicher Schmerz, eine rein physische Unruhe ist ausgedrückt; so sind die irren Blicke, die sie etwas seitwärts nach der Scene des im Hintergrunde fortgesetzten Gemetzels wirft. Manche Einzelheit ist stark betont, aber das Ganze sagt uns nicht genug, denn das große Geheimniß der Kunst, die Seele durch die Form blicken zu lassen, ist nicht gelöst. Hier liegt ein Gebrechen in der ersten, inneren, eigentlich poetischen Conception, die wir nun einmal nicht erlassen können; daher fehlt es an Klarheit, Naturwahrheit, Einfachheit, an jener Selbstverständlichkeit jedes lebendig empfundenen Werks. Ein solcher Mangel muß unausbleiblich auch die äußere Form beeinträchtigen. Bei allem Geschick des anerkannten Meisters, ist dieselbe unausgefüllt geblieben, einer Schaale oder Maske gleich, anstatt eine Verkörperung seiner Idee zu werden. Damit hängt ferner zusammen, daß weder in dem Grundgedanken, noch in der Anordnung des Bildes etwas Neues und Ursprüngliches wahrzunehmen ist. Die Hauptfigur, die Mutter mit dem Kinde, erinnert deutlich an jene von Schrecken getroffene, an eine Säule gelehnte weibliche Figur auf einem französischen Bilde, die man seit Jahren in allen Kunstläden sehen kann. In der Technik verläugnet sich Dekeyser auch jetzt nicht; dieselbe ist sehr sorgfältig. Die Farbe im Helldunkel bei dem Kopf der Mutter ist kräftig, durch die untergehende Sonne weich erhellt; die Lokalfarbe dagegen ist etwas bräunlich ausgefallen. (Schluß folgt.)

Zeitung.

Ulm. Versammlung des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsforscher. II. Zunächst sind auf Grund der zweiten Liste der Theilnehmer noch verschiedene Namen zu den bereits genannten hinzuzufügen. Im Laufe des ersten und zweiten Tages sind noch angekommen Se. Erlaucht der Graf Wilhelm von Würtemberg, Hr. Generaldirektor v. Olfers aus Berlin, Graf Reinhard aus Paris 2c., ferner noch eingeschrieben Prof. Marggraf aus München, Archivar Herberger und Conservator Eigner aus Augsburg, Bibliothekar Stälin, Oberprokurator Abel aus Stuttgart, Prof. Walch aus Tübingen und noch Viele aus Ulm und aus Würtemberg überhaupt, so daß die Liste 117 Namen zählt.

Weiter muß ich bemerken, daß ich mich in meinem Bericht auf die Verhandlungen der II. Sektion (für die Kunst des Mittelalters) beschränken muß und aus den beiden andern Sektionen nur den Berichterstattern in der Allgemeinen Versammlung folgen kann.

Hr. v. Quast, welcher zum Vorsitzenden der II. Sektion gewählt worden, eröffnete die Sitzung mit einer ausführlichen, obwohl gedrängten Darstellung der Verhandlungen bei der von Hrn. v. Caumont ausgeschriebenen Archäologen-Versammlung in Paris (von welcher er bereits in der Allgemeinen Versammlung vorläufige Mittheilung gemacht), an welcher sich inzwischen vornehmlich nur Franzosen betheiligt; er selbst für Deutschland und Hr. Thompson für Dänemark. Auf die Frage nach den Baudenkmalen der christlichen Zeit vor 1100 ergab sich, daß Deutschland reicher sei an solchen Denkmalen bis ins 10. Jahrh., ja daß Frankreich nur einige unbedeutende Reste aus merovingischer und carolingischer Zeit habe; daß dagegen im 11. Jahrhundert ein großer Aufschwung in Frankreich eingetreten sei, dessen Zeugnisse vielfach erhalten seien. — Auf die Frage, welche Kirchen einen wirklich byzantinischen Einfluß zeigen, wurden mehrere derselben in Aquitanien, namentlich S. Front in Perigueux genannt; aus Deutschland mit Sicherheit keine und der Einfluß im Allgemeinen als ein viel geringerer konstatirt, als man gewöhnlich annimmt. — Die Zeit der Wölbung der Basiliken (nicht zu verwechseln mit der Ueberwölbung von Kuppeln oder kleineren Räumen), welche nach v. Quast's Ansicht in Deutschland nicht vor die Mitte des 12. Jahrh. fällt, beginnt in Frankreich schon im 11. Jahrh., jedoch zuerst mit Tonnengewölben und vornämlich im Süden und Südwesten. — Die ersten Spuren von Strebepfeilern und Strebebogen, welche Hr. v. Quast in Deutschland erst 1227 bei St. Gereon in Köln findet, reichen in Frankreich bis in den Anfang des 12. Jahrh. hinauf. Von dem Chorumgang und Kapellenkranz finden sich in Frankreich, vornämlich im südlichen und südwestlichen, so viele, in Deutschland so wenige (?) Beispiele, daß diese Form als eine der französischen Baukunst eigenthümliche angesehen werden kann. (Es wurden dagegen viele deutsche Kirchen mit dieser Form namhaft gemacht.) Der Spitzbogen, von welchem Hrn. v. Quast in Deutschland kein Beispiel vor 1200 bekannt ist, kommt in Frankreich im 11. Jahrh., ja vereinzelt bereits im 10. Jahrh. vor. Der Ziegelbau zeigt sich in Frankreich durch die Bodenbeschaffenheit (Sand, Mangel an Hausteinen) bedingt, wie in Deutschland. Einige besondere Fragen wurden nur besprochen, nicht erledigt; doch hat man sich dahin geneigt, die Kirche S. Front zu Perigueux ans Ende des 10. Jahrh. zu setzen, Notre Dame von Clermont ins 12., S. Etienne und S. Trinité in Caen ins 11. Jahrh. Ferner hat man die Behauptung aufgestellt, daß alle mittelalterlichen Dekorations-Elemente in Frankreich aus antiken Mosaiken entnommen seien; auch die Thatsache von der sehr ausgedehnten Glasmalerei in Frankreich im 12. und 13. Jahrh. festgestellt, aus welcher Zeit wir in Deutschland nur spärliche Proben haben. Endlich ist der Wunsch in Paris ausgesprochen worden, es möchte der deutsche Gesammtverein künftig einmal (vielleicht in 2 Jahren) eine gemeinsame Zusammenkunft mit den französischen (u. a.) Vereinen in einer Grenzstadt haben.

Hierauf ging man zu der ersten Frage des Programms über:

„Wo und in welcher Ausdehnung und zu welcher Zeit findet sich der Ziegelbau in Schwaben vor dem 16. Jahrh. angewendet? Tritt er irgendwo in selbständiger Anwendung oder nur als Hülfsmaterial zum Steinbau auf?"

Auf diese Frage gab vornämlich Stadtbaumeister Thrän Auskunft, daß sich der ornamentirte Ziegelbau mit gothischen Bauformen über die ganze Alb bis Waldsee verfinde, und aus den von ihm an die Tafel gezeichneten Beispielen der Ornamentik, namentlich des Frieses mit gekreuzten Bogen, so wie der Belebung der Thurmgiebel mit einer Art Stabwerk, ergab sich die Uebereinstimmung dieser Formen mit dem norddeutschen, so wie mit dem lombardischen Ziegelbau. Beispiele romanischen Ziegelbaues in Schwaben waren nicht bekannt; dagegen führte Hr. Thrän eine Verbindung desselben mit verzierter Holzkonstruktion an Wohnhäusern aus dem 14. und 15. Jahrh. auf.

Zweite Frage: „Welche noch vorhandene Monumente Schwabens datiren aus der Zeit vor 1100?"

Hr. v. Quast nannte zunächst die Kirche von Ottmarshausen im Elsaß von 1060, die Kirche von Oberzell auf der Insel Reichenau, den Dom in Augsburg und einige ältere Theile der Aureliuskirche in Hirsau. Es wurden, jedoch ohne nähere Begründung, einige Kirchen genannt; vom Geh. Rath Thiersch namentlich die Krypta in Füssen als carolingisch in Anspruch genommen; die Kirchen von Linsenhofen, die Krypta von Denkendorf 2c. angeführt, jedoch ein bestimmtes Datum nicht dargethan.

Das Mittagessen im Gasthaus zum Baumstark war mit magern Schüsseln und stärkenden Reden in vollem Gange, als es durch den Zug der Fischerzunft, ihre Tänze und Schnurren unterbrochen und die Gesellschaft von ihr zu dem für sie angeordneten, höchst ergötzlichen Fischerstechen in der Donau abgeholt wurde. Wie groß auch die Versuchung ist, in die Beschreibung dieses höchst eigenthümlichen, von kräftigem Humor gewürzten Wasserturniers von Gewandheit und Stärke einzugehen, kehre ich doch zu den Verhandlungen der zweiten Sektion zurück, wie sie am nächstfolgenden Tage statthatten.

Die Ordnung der gestellten Fragen wurde auf den Wunsch der Mehrheit unterbrochen und der Malerei zunächst besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Man ging demnach zu der 18. Frage über nach den Wandgemälden in den Kirchen Schwabens und nach deren Beschaffenheit. Wir erfuhren, daß in letzter Zeit so viele solcher Malereien unter der Tünche hervorgearbeitet worden sind, daß man sagen könne, jeder Tag bringe neue zum Vorschein. Zu den bedeutendsten Wandgemälden aus alter Zeit gehören die Bilder aus dem 14. Jahrh. in der Barfüßerkirche in Lindau und ein jüngstes Gericht in einer zweiten verlassenen Kirche

daselbst, das vom Anfang des 15. bis zum Anfang des 16. Jahrh. reichen soll; ferner die Wandmalereien in der Sakristei des Domes zu Constanz aus dem 14. Jahrh. Außerdem wurden viele genannt, die aber mehrfach übermalt sind, so daß sie in ihrem gegenwärtigen Zustand einen nur sehr beschränkten Werth haben. Bei dieser Gelegenheit aber referirte Prof. v. Hefner-Alteneck über die in München aufgefundenen Wandgemälde aus der Mitte des 15. Jahrh., welche jedenfalls von höchst eigenthümlicher Auffassung und Behandlung zeugen. — In Betreff der Technik gab Prof. Andr. Müller von Düsseldorf (als man am folgenden Tage auf diese Frage noch einmal zurückkam) die Erklärung ab, daß er in Deutschland nirgend Fresken aus alter Zeit gefunden. Die Wandgemälde aus der Zeit vor dem 16. Jahrh. seien entweder in Leimfarben oder mit einer fettigen Substanz, Oel oder dergl. ausgeführt. Letzteres gelte namentlich von den Wandgemälden im Ehinger Hof zu Ulm, welche von ihm und von v. Hefner-Alteneck entschieden ins 14. Jahrh. gesetzt wurden, während Prof. Haßler aus der Wahl der (weltlichen) Gegenstände und einem Wappen auf die Zeit nach 1448 schließen zu müssen glaubte, da erst nach derselben der Hof aus den Händen von Ordensgeistlichen in die der Familie übergegangen, deren Wappen (von gleicher Hand wie die Bilder) dort angemalt worden. Gegen Prof. Müller's Behauptung in Betreff der Freskomalerei in Deutschland brachte Archivar Herberger aus Augsburg die Notiz aus dortigen Urkunden, daß ein H. Vögelin im J. 1448 eine Kapelle in St. Ulrich gestiftet und dabei bestimmt habe, „daß darin auf nasser Tünch gemalet werde.“ (Schluß folgt.)

Kunstvereine.

Die Dresdner Berathungen.

Erste Sitzung, am 27. September.

Glücklicher und zufriedenstellender konnte wohl kaum eine Versammlung der verschiedensten Vertreter aus der deutschen Nation sich gestalten, als es bei der ersten Zusammenkunft der Theilnehmer an der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst der Fall gewesen ist. Das schöne Dresden prangte in grünen Kränzen und zur Abendzeit im Glanz der Lichter, welche die Wiederkehr des Friedens feierten, in der erleuchteten Frauenkirche rauschten die Töne Mozarts und Händels, der neue Kunsttempel, das Museum, that seine Pforten auf; sonnige Herbsttage lagen über der Stadt und den liebreizenden Ufern der Elbe. Der sächsische Kunstverein hatte durch seinen Vorstand mit liebenswürdiger Zuvorkommenheit für freundliche Bewillkommung und Zugänglichkeit aller Sehenswürdigkeiten gesorgt, und schon die erste Begrüßung beim Mittagsmahle in der Harmonie, bei welchem nicht bloß die bildenden Künste durch die ausgezeichnetsten Männer vertreten waren, sondern woran auch die Dichter theilnahmen, zeigte, daß man sich nicht bloß für das heitere Beisammensein, sondern auch für die ernste und wichtige Arbeit der Schöpfung eines bedeutenden Unternehmens auf's Würdigste vorbereitet hatte. Künstler und Mitglieder des sächsischen Vereins hatten die Angelegenheit der Verbindung mit so eingehender Aufmerksamkeit und liebevoller Wärme reiflich durchdacht und erwogen, waren so vollkommen in der Sache drinn, daß die herbeigekommenen Abgeordneten die wesentlichste Hülfe von ihnen gehabt haben, so daß, wenn Harmonie zwischen Inhalt und Form die Hauptbedingung eines Kunstwerks genannt werden muß, die Dresdner Versammlung in ihrem Verlaufe Anspruch auf diese schöne Bezeichnung erheben darf.

Die Versammlungen fanden auf der Terrasse im Lokale des Kunstvereins in stattlicher und würdiger Umgebung der Kunstwerke statt, welche den Besitz des Vereins bilden. Die erste wurde durch den provisorischen Geschäftsführer, Schulrath Looff, mit folgender Ansprache eröffnet.

„Hochgeehrte Herren! Als im vorigen Jahre eine Versammlung von Kunstvereinsmännern zu München zusammentrat, um über die Gründung eines Vereins für Hebung und Förderung der historischen Kunst in unserm Gesammtvaterlande zu berathen und die in Vorschlag gebrachten Statuten festzustellen, konnte immer noch Zweifel erhoben werden, ob das beabsichtigte Unternehmen auch hinreichende Theilnahme finden werde. Dieser Zweifel ist jetzt nicht mehr möglich, denn nicht nur haben 25 Kunstvereine, unter diesen Leipzig, München und Prag mit je 2 Actien, die übrigen mit einer, die Mitgliedschaft erlangt, sondern es hat sich auch der Verein der höchsten Gunst deutscher Fürsten und der Förderung edler Kunstgönner zu erfreuen gehabt. Der östreichische Kaiserstaat ist demnach mit 7 Actien, Preußen, obwohl seine Hauptstadt Berlin unbetheiligt geblieben, durch 7 Actien, das Königreich Sachsen durch 3, Baiern durch 2, Baden durch 2, die Thüringischen Länder durch 3, die mecklenburgischen durch 3, Hannover, Oldenburg, Hessen-Kassel, Hessen-Darmstadt, Würtemberg und die drei Hansestädte durch je eine Actie, so daß im Ganzen 35 Actien ausgegeben sind und in dem ersten Triennium jährlich 1850 Thlr. dem Vereine zur Verfolgung seiner Zwecke zur Disposition stehen. Und wenn auch das Resultat nicht grade als ein sehr glänzendes bezeichnet werden kann, so ist doch freudig anzuerkennen, daß wenigstens ein befriedigender Anfang zu einem Unternehmen gemacht worden, welches durch Vereinigung der Kräfte das erreichen soll, was zu erreichen in den meisten Fällen den einzelnen Kunstvereinen unmöglich war. Auch dürfen wir die Hoffnung nicht aufgeben, daß die Theilnahme auch ferner wachsen werde, wie uns jetzt schon der Beitritt von Holstein, Wien, des Kunstvereins in Danzig und einzelner Schweizer Kunstvereine in Aussicht gestellt ist. Dies wird immer mehr geschehen, je mehr die Vertreter derjenigen Kunstvereine, welche, ohne grade durch die Beschränktheit ihrer Mittel dazu gezwungen zu sein, uns fern geblieben sind, aus ihrem Indifferentismus herausgehen, und zu der Einsicht kommen, daß die Kunstvereine, wenn sie ihrem Namen Ehre machen sollen, verpflichtet sind, auch im Interesse der Kunst da ein leicht erschwingliches Opfer zu bringen, wo der dadurch zu erreichende materielle Gewinn nicht grade handgreiflich ihnen entgegenkommt. Es steht aber ebenso zu hoffen, daß diejenigen Vereine, welche durch ihre Statuten verhindert werden, sich mit uns zu vereinigen, erwägen wollen, daß Statuten von Kunstvereinen nicht von der Dauer lykurgischer Gesetze sein können, sondern abgeändert werden müssen, sobald das Interesse des Höchsten in der Kunst es erfordert.

Sie aber, meine hochgeehrten Herren, welche Sie als die Vertreter unsres Vereins sich hier versammelt haben in der alten Metropole der Kunst, begrüße ich mit der freudigen Hoffnung, daß die Resultate unserer Berathung in jeder Beziehung erfreulich sein werden. Vielfache Schwierigkeiten sind von uns zu überwinden. Die größte bieten uns die Bestellung der Bilder und die Anordnung der Wanderung der Vereinsbilder dar. Wenn jene durch die ausgezeichneten Kunstverständigen, welche in unserer Mitte sich befinden, werden überwunden werden, so werden diese beseitigt werden können, wenn jeder Verein und dessen Vertreter die Nothwendigkeit anerkennen, daß mehrere Jahre erforderlich sind, ehe unsere Vereinsbilder den Kreislauf durch unsere Bundesstädte vollenden, und daß daher die wünschenswerthe Dauer unserer Verbindung von der Geduld seiner Mitglieder zugleich abhängig ist. Um aber zu verhindern, daß die Mitglieder unserer Verbindung Jahre lang warten müssen, bevor sie die erste Frucht unsres Strebens in ihrer Ausstellung erblicken, wird es zweckmäßig sein, daß wir bei unserer diesjährigen Versammlung zugleich für die Bestellung der Vereinsbilder des zweiten und dritten Vereinsjahres sorgen.

Als provisorische Geschäftsführer unserer Verbindung habe ich in deren Namen jetzt einer freudigen Pflicht zu genügen, der Pflicht des innigsten Dankes gegen Se. Majestät den König von Sachsen und dessen hohes Staatsministerium, welche nicht nur huldreichst gestattet, daß wir hier in Sachsens Hauptstadt unsere Berathungen halten dürfen, sondern auch in der ausgedehntesten Weise uns den Genuß der reichen Kunstschätze eröffnet haben, durch welche Dresden der Anziehungspunkt der Verehrer und Jünger aller Zweige der Kunst geworden ist.

Nicht minder habe ich den wärmsten Dank auszusprechen dem sächsischen Kunstvereine und seinem verehrten Vorstande, durch dessen gütige Vermittelung uns jene Vergünstigungen zu Theil geworden sind, und dessen gastliche Aufnahme in seinen Räumen uns vergessen läßt, daß wir hier nur Gäste sind, und in uns das schöne Gefühl des Heimischseins erzeugt, welches uns mit frischem, fröhlichem Sinne an unsere Arbeit gehen läßt.

Für mich selbst darf ich aber wohl noch die inständigste Bitte aussprechen, daß Sie, hochgeehrte Herren, meiner Wirksamkeit als provisorischer Geschäftsführer Ihre gütige Nachsicht nicht versagen werden. Ich habe aber in einzelnen Fällen, die im Laufe der Verhandlungen zu Ihrer Kenntniß werden gebracht werden, von den in München berathenen Statuten abweichen müssen; ich hoffe jedoch, daß Sie sich überzeugen werden, daß ich im Interesse unserer Verbindung nicht anders habe handeln können. Und so eröffne ich denn in der frohen Hoffnung, daß unsere Berathungen zur Befestigung unserer Verbindung und zur Förderung eines unserer höchsten Güter, der deutschen Kunst, gereichen werden, diese erste Versammlung der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst, und bitte Sie, zur Prüfung der Vollmachten und zur Constituirung des Büreau's zu schreiten.“

Von den 35 Actien waren 18 vertreten, und zwar der Baron von Arthaber, der östreichische Kunstverein und Bremen durch den Schulrath Looff, der Kunstverein für Böhmen zu Prag durch den Grafen Franz v. Thun, die Kunstvereine zu Magdeburg und Halle durch den Maler Wodick, der Kunstverein zu Gotha durch Hofrath J. Jacobs, der zu Hannover durch den Hofbaurath Vogell, der kurhessische Verein zu Kassel durch den Oberfinanzrath v. Schmerfeld, Rostock durch Eggers, Leipzig durch Prof. Erdmann, Halberstadt durch Dr. Lucanus, Pesth durch den Director Julius Schnorr von Carolsfeld, Hamburg durch Prof Dr. Ackermann, Dresden endlich durch den Grafen O. v. Baudissin.

Die Berathungen, in denen der Graf Thun präsidirte, trugen bis zur Vornahme der speziellen Geschäftsfragen einen öffentlichen Charakter, und so erfreute man sich auch bei der Revision der Statuten der Beihülfe der ausgezeichnetsten Vertreter der Dresdner Künstlerschaft.

Es ist von Interesse, anzuführen, daß die Frage zur Erörterung kam, ob die Plastik von der Wirksamkeit der Verbindung ausgeschlossen sein solle. Man einigte sich dahin, daß die Bildhauerei so wenig prinzipiell abgelehnt sein solle, als sie es factisch durch den §. 1 der Statuten sei; nur werde die Praxis minder Gelegenheit haben, sich ihrer Pflege zuzuwenden, da man einerseits an dem Begriff „historische Kunst" festzuhalten habe, andererseits ein Werk der Skulptur seinem Gegenstande nach nur höchst selten nicht an einen bestimmten Ort geknüpft sei. Auch in Bezug auf die Malerei verständigte man sich darüber, daß der Ausdruck „historisch" im §. 1 im weitesten Sinne aufzufassen sei, daß er nicht begrenzt werden könne durch die herkömmlichen Bezeichnungen, welche die Kunstwissenschaft zur bequemeren Charakteristik von Gemälden anzuwenden pflege, sondern daß vor allem der Geist, in welchem ein Bild concipirt ist, den Charakter desselben bestimmen und es zu einem historischen mache, oder nicht.

Der Dresdner Verein wünschte auch dem §. 5, welcher die Bestimmung der Verloosung unter die Theilnehmer enthält, nachdem ein Kunstwerk den Kreislauf seiner Ausstellung vollendet, die weitere Bestimmung beigefügt zu sehen, daß ein in der Verloosung gewinnender Verein das Werk nicht unter seine Mitglieder solle wieder verloosen dürfen, sondern es vielmehr an einem öffentlichen, dem Publikum zugänglichen Orte aufzustellen habe. Eine solche Bestimmung ist gewiß im Geiste aller Theilnehmer an der Verbindung, man glaubte aber, ihr im Statut keinen Ausdruck geben zu sollen; einmal, um die Freiheit nicht zu beeinträchtigen, und dann in der sichern Hoffnung, daß in jedem Vereine jener ideale Sinn lebendig sei, welcher wünschen wird, die Kunstwerke dem öffentlichen Genusse zu sichern, wie auch der Gothaer Verein vor Kurzem ein derartiges Beispiel gegeben habe. Dem Gesetze in §. 10, nach welchem jedem Actieninhaber ohne Rücksicht auf die Anzahl seiner Actien nur eine Stimme in der Versammlung zusteht, wünschte man die Bestimmung beigefügt zu sehen, daß kein Abgeordneter mehr als einen Theilnehmer vertreten dürfe. Dies wurde allgemein zweckmäßig befunden, indessen beschlossen, daß es für die diesmalige Versammlung noch nicht zur Geltung kommen solle.

Die in der Rede des vorläufigen Geschäftsführers erwähnte Abweichung von den Statuten bezieht sich auf den JJ. KK. HH. dem Großherzoge von Weimar und dem Herzoge von Meiningen gewährten Wunsch, daß der Umlauf der Kunstwerke auch Weimar und Meiningen berühren solle. Es wurde dem Geschäftsführer darüber eine Indemnitäts-Bill bewilligt, jedoch nur für den vorliegenden Fall und ohne Folgerungskraft für alle künftigen.

Zweite Sitzung, am 28. September.

Ehe man zu dem Hauptpunkt kam, wurde noch die Frage wegen der Einhaltung der Zahlungstermine von Seiten der Aktienaire erörtert und die Bestimmung zum Gesetz erhoben, daß derjenige Aktieninhaber, der nach dreimaliger Mahnung von Seiten des Geschäftsführers seinen Beitrag nicht eingezahlt hat, von der Verloosung ausgeschlossen sein und der bereits eingezahlten Gelder verlustig gehn soll.

Nach Beendigung dieser äußern Geschäftsangelegenheiten begann nun eine höchst interessante, zum Theil durch Skizzen unterstützte Rundschau unter den deutschen Geschichtsmalern, worauf die Abgeordneten in würdiger Weise vorbereitet erschienen. Man hatte seine Blicke in die deutschen Künstlerwerkstätten geworfen, sich nach dem Fertigen und dem Angefangenen bis zu den Entwürfen in der Brust der Künstler umgeschaut und eine sehr lebhafte längere Besprechung, in welcher die Meinungen und Ansichten über geschichtliche Kunst und deren heutige deutsche Vertreter mit Eifer und Wärme ausgetauscht und verfochten wurden, führte endlich zu dem Resultate, zwei größere Oelgemälde, und zwar bei den beiden Meistern Moritz von Schwind und Adolf Menzel zu bestellen. Ueber die gleichfalls durchgesprochenen Gegenstände wird sich später Gelegenheit ergeben, zu berichten.

In Bezug auf die auf der Tagesordnung stehende Berathung über die Umlaufs-Ordnung der Kunstwerke machte Schulrath Looff die sehr richtige Ansicht geltend, daß sich dieselbe unmöglich schon jetzt durch die Versammlung bestimmen lasse, daß vielmehr hierin, so wie in vielen Dingen des Geschäftsganges dem künftigen Geschäftsführer vertrauungsvoll freie Hand zu lassen wäre. Schon aus den Berichten des eben Gedachten war hervorgegangen, mit welch' seltener Umsicht, Ordnung und Pünktlichkeit derselbe die Geschäfte geleitet hatte, und es war der allgemeine Wunsch der Versammlung, dieselben in so bewährten Händen verbleiben zu sehen, welches sie durch die Wahl des Schulraths zum definitiven Geschäftsführer aussprach, die derselbe auch annahm. —

Ueber die sonstigen Verwaltungsmitglieder wurde bestimmt, daß dieselben nur in zwei Geschäftsvertrauten zu bestehen haben sollten, die freilich ihre Wohnsitze in verschiedenen Punkten des deutschen Vaterlandes haben würden und müßten. Die Wahl für diese beiden Stellen fiel auf den Grafen Franz Thun in Wien und den Redakteur F. Eggers in Berlin.

Als Ort der nächsten Zusammenkunft, welche im folgenden Jahre (1856), und zwar wiederum Ende September, stattfinden sollte, wurde Berlin gewählt.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 42. **Donnerstag, den 18. October.** **1855.**

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von **W. Lübke.**

3. Die Bildhauer Brugger und Widnmann.

Du bist der architektonischen Wanderungen müde, lieber Freund, und wünschest, daß ich Dich zu Anderem führe. Glücklicher Weise fehlt es in München nicht am mannigfaltigsten Stoff, und so bitte ich Dich denn heute, mir zu zwei Bildhauern zu folgen, die in ihrer Richtung sich auf bemerkenswerthe Weise von dem unterscheiden, was wir als den vorwiegenden Charakter der Münchener Skulptur anzusehen gewohnt sind. Es versteht sich, daß jener Gesammttypus durch die kaum zu ermessende Fülle der Werke L. Schwanthaler's bestimmt wird. Ich muß nun bekennen, daß der allgemeine Eindruck, den ich von den Schöpfungen dieses Künstlers wiederholt empfangen habe, kein erwärmender ist. Ohne Zweifel war seine Naturanlage eine wesentlich plastische; seinen Gestalten wohnt oft ein angestammtes energisches Monumentalgefühl inne: sie stehen meistens vortrefflich und wurzeln mit festem Fuß im Boden. Aber in der Regel kommen sie nicht über das Allgemeinste des ersten Entwurfs hinaus; der Künstler hat vergessen, sie zu beseelen und den Hauch geistigen Lebens, individuellen Empfindens ihnen einzuflößen. Die vernachlässigte Psyche rächt sich dann an der ganzen körperlichen Erscheinung. Daß dies nicht selten bis zu unerträglicher Rohheit hinabsteigt, brauche ich hier nur anzudeuten. Am meisten glückte die Darstellung individuellen Lebens noch da, wo mittelalterliches Kostüm und Gebahren seinen verallgemeinernden, malerisch-romantischen Schimmer über die Gestalten breitete. War dagegen eine voll ausgeprägte, mit der Tiefe und Schärfe moderner Geistesentwicklung zu erfassende Persönlichkeit darzustellen, dann kam eine Flauheit zu Tage, von welcher das Frankfurter Göthedenkmal einen der abschreckendsten Beweise liefert.

In größern Compositionen blitzt allerdings eine oft staunenswerthe Fülle von Geist, eine keimende und schwellende Schöpferkraft auf; allein auch hier fehlt meistens Harmonie, edles Maaß, Feinheit der Durchbildung, und dem frisch aufsprudelnden Gedanken gesellt sich sofort eine Schlaffheit und Halbheit der Ausführung zu, daß man dem Scheinleben der Figuren die conventionelle Phrase nur zu deutlich ansieht. Wenn dergleichen selbst bei mittelalterlichen Gegenständen, wie im Barbarossazug, vorkommt, so offenbart es sich vollends in Darstellungen antiker Stoffe, wie z. B. den Reliefs nach den Mythen der Aphrodite. Liegt es an der mangelnden Empfindung oder bloß an übergroßer Flüchtigkeit, daß solche Werke einen durchaus äußerlichen Eindruck machen, der sehr entfernt ist von der Einfachheit und Würde antiker Kunst? —.

Unser Weg führt uns zuerst in die Stadtgegend, in welcher wir kürzlich die gothische Architektur-Idylle des Herwegen'schen Hauses kennen lernten. Still und unbemerkt, während die prunkvolleren neuen Theile im Nordwesten Münchens sich pomphaft erhoben, ist im Laufe der letzten Jahre ein anderer Stadttheil allmälig südlich vom Bahnhof am Westende der Stadt entstanden. Es sind mehrere Gartenstraßen, die sich hier durchkreuzen, meist mit kleineren anspruchsloseren Wohnhäusern besetzt, die in freundlicher Umgebung von Gartenanlagen sich einladend darbieten. Zu einem dieser behaglichen landhausähnlichen Gebäude gehen wir jetzt. Es ist die Wohnung des Bildhauers Fr. Brugger.

Das geräumige Atelier, in welches wir eintreten, ist angefüllt mit den Gypsmodellen von zahlreichen Arbeiten des Künstlers, die uns über das Besondere seiner Richtung belehren. In ihnen findet sich durchweg das, was so schmerzlich bei Schwanthaler vermißt wird: ein edles, feines Formgefühl, hingebende, ausdauernde Liebe zu dem einmal ergriffenen Stoff und besonders ein verständnißvolles Eingehen in die Reinheit und Schönheit hellenischer Werke. Wie es scheint hat Brugger, der 1815 in München geboren, von 1840 bis 1843 sich in Italien aufhielt, dort diejenigen Eindrücke empfangen, die für seine künstlerische Richtung die bestimmenden wurden.

Ich möchte aber nicht gern den Anschein gewinnen, als wolle ich den einen Künstler auf Kosten des andern hervorheben. So fällt es mir nicht ein, die ursprüngliche Begabung eines andern der Münchener Bildhauer mit der Schwanthaler'schen zu messen. Aber das verdient hervorgehoben zu werden, was gewissenhafte Durchbildung des empfangenen Motivs, was die sorgsame Pflege des gött-

lichen Funkens in der Künstlerbrust auch bei minder reichlicher Naturanlage im Gegensatz gegen eminente, aber sich selber verwahrlosende Genialität zu Stande bringt. Ich weiß sehr wohl, daß eine in München zahlreich vertretene Meinung dem, was wir Durchbildung nennen, in künstlerischen Dingen mit Geringschätzung zu begegnen liebt, gerade wie man auch in der Architektur mit achselzuckendem Bedauern von der „bloßen Eleganz" der Schinkel'schen Schule zu sprechen pflegt. Aber — jenen genialen Prometheusfunken in Ehren! — was hilft es, wenn er nur momentan aufzublitzen, nicht zu dem schönen, wohlthuenden Feuer sich zu steigern vermag, an dessen lang anhaltender, rein und still brennender Flamme allein der künstlerische Gedanke seinen materiellen Stoff bewältigend durchdringen kann? Diese ruhig klare Durchdringung von Gedanken und Form macht Brugger's Werke so anziehend.

Da steht eine lebensgroße Gruppe: Chiron, den Knaben Achill im Spiel der Lyra unterrichtend. Der pädagogische Centaur liegt ausgestreckt bequem auf seinen thierischen Vieren. Der Oberkörper aber, in edel menschlicher Form gebildet, wendet sich gegen den lernbegierigen Schüler, und indem die Rechte sich bequem auf einen Baumstamm lehnt, greift die Linke unterweisend in die Saiten der Lyra, die der Knabe, auf dem ausgestreckten Pferderücken seines Lehrers hockend, vor sich hinhält. Reizend natürlich ist die Haltung des Zöglings in bescheidener Anerkennung des Nichtwissens und sorgfältiger Aufmerksamkeit des Hinhorchens; nicht minder wahr der liebevolle und doch auch würdig überlegene Ausdruck im edlen, bärtigen Kopfe des Lehrers: — das liebenswürdigste Bild des schönen Verhältnisses zwischen Lernendem und Lehrendem. Die untadelig componirte und harmonisch gerundete Gruppe würde sich, in Marmor ausgeführt, trefflich für den Hörsaal eines musikalischen Conservatoriums eignen.

Mehr in's Naturleben zieht uns eine andere Gruppe des mit dem Panther spielenden Fauns. Dieser steht halb niedergebeugt über seinen vierfüßigen Gefährten, der mit lebhafter Bewegung eine Schale mit Trauben gegen die neckenden Angriffe seines Herrn vertheidigt. Denn mit der linken Tatze greift der Panther über den Arm, der sich ausgestreckt hat, die lockende Schale fortzuziehen. Von hoher Natürlichkeit und Anmuth ist die Verschlingung der beiden Gestalten; die Art, wie die scherzenden Gegner einander anfletschen, von lebhaft komischer Wirkung.

Ein andresmal sehen wir einen rüstigen Jüngling elastischen Schrittes, eben auf dem vorschreitenden linken Fuße ruhend, von der Jagd kommen. Die nervige Rechte hält den über die Schulter geworfenen Speer, die Linke hoch in der Luft einen erlegten Hasen, zu welchem der begleitende Hund lebhaft emporlechzt. Bei edelster Durchführung des Körpers verleiht das Momentane der Ruhe, der die Bewegung augenblicklich folgen zu wollen scheint, der Gruppe besonderen Reiz.

Verwandten Inhalts ist wieder eine andere große Gruppe: der thronende Bachus. Der jugendlich schöne, halbbekleidete Gott, mit der Linken sein allbezwingendes Scepter, den Thyrsosstab, auf den Boden stemmend, den rechten Fuß auf einen ruhig da liegenden Panther gestützt, thront in üppiger Hoheit auf einem Baumstumpf. Die körperliche Natur ist die eines kraftgeschwellten Jünglings, die Haltung in großartigem Adel die eines Herrschers, der Ausdruck des Gesichts sinnlich, aber in's Göttliche gesteigert, bei aller Ruhe der Stellung überhaupt jene schwungvolle Bewegung, die dem Gotte des Weines so wohl ansteht, und die wie ein rauschender Akkord in die Seele klingt.

Aber auch dem tiefern, innigern Leben des in sich selbst beschaulich zurückgezogenen Gemüths, soweit es überhaupt der Kunst des Plastikers gehorcht, versteht Brugger Ausdruck zu geben. Das beweist vor Allem seine Penelope. Die edle vielduldende Gattin des vielduldenden Odysseus steht aufrecht, in schmerzlich sehnsüchtige Gedanken versenkt. Es mag eben ein lebhafter auftauchendes Erinnern an den fernen Gemahl sie vom Webstuhl und der langwierigen Arbeit, mit der sie die Hoffnungen zudringlicher Freier täuschte, gescheucht haben. In solchem Zwischenmoment, wo die innere Regung zu stark angeschwollen ist, als daß sie dem Körper eine gleichgültige Thätigkeit erlaubte, sehen wir die Fürstin. Der leise nach links geneigte Kopf mit dem träumerisch suchenden Ausdruck und dem in ungemessene Weite schweifenden Blick ruht leicht in der linken Hand, die sich zu Kinn und Wange hinaufgehoben hat; den Ellenbogen aber stützt die untergeschlagene Rechte, die noch Garn und Weberschiffchen hält. Ist diese Bewegung innig poetisch empfunden, so klingt dasselbe Gefühl in jeder Falte des schön stylisirten und fein durchgeführten Gewandes deutlich nach. Der leichte Peplos wird, den rechten Arm frei lassend, vom Himation umschlungen, das aber rechts bis auf die Hüfte herabgesunken, die Linien des Oberkörpers in natürlichem Flusse vertreten läßt. Diese ausdrucksvolle Gestalt gäbe ein würdiges Seitenstück zu Heidel's Iphigenie.

Verwandter Richtung gehört die Gruppe des Oedipus und seiner Tochter an. Der unglückliche König sitzt erblindeten Auges, sein Weh zu den Göttern hinaufklagend, ein kräftig schöner Körper, dessen Schicksal man tief mitempfindet. Mit der Rechten stützt er sich auf die Felsbank, auf der er sitzt, die Linke umfaßt hülfebegehrend die Tochter. Diese schmiegt sich liebend zu ihm hinauf, ihre Klagen mit den seinigen mischend, den rechten Arm traulich auf seine Schulter gelegt, mit der Linken sich auf seinen Schenkel stützend. So schön auch diese Gruppe im Aufbau ist, so mangelt doch dem weiblichen Körper, so weit er nackt erscheint, die gehörige Durchbildung. Auch ist für die Skulptur die überzeugende Darstellung der Blindheit eine vielleicht zu mißliche Aufgabe.

Von reinstem Zauber naiven, kindlichen Liebreizes ist die Gestalt eines kleinen Knaben, der behaglich ausgestreckt liegend mit einem Vögelchen spielt, das zutraulich auf dem rechten Arm seines jugendlichen Gebieters Platz genommen hat und nach den Kirschen pickt, die ihm dieser vorhält. Frische und Anmuth der Empfindung paaren sich hier mit einem wohllautenden Rhythmus der Linien und feiner, naturwahrer Behandlung.

Nicht minder liebenswürdig gedacht sind einige Skizzen, die ähnliche Vorgänge des kindlichen Lebens behandeln. So eine junge Mutter, die knieend ihr Kind im Schooße hält, welches lebhaft mit den Händchen nach einem Apfel langt, den sie ihm von ferne zeigt. Eine heitre, lebendige Scene. In einer andern Skizze sieht man ein Meerweib, das einen sich heftig sträubenden Jüngling zu umstricken und hinabzuziehen sucht. Der Vorgang ist naiv und in glücklichster Bewegung erfaßt. Noch mehr steigert sich der Ausdruck in einem Medaillonrelief, welches die schöne Tochter des Danaos, Amymone, am Quell von zwei lüsternen Satyrn überrascht, darstellt. In der Ausfüllung des gegebenen Raumes hat der Künstler ein schönes Compositionstalent bewährt, in der künstlerischen Behandlung des Gegenstandes ein edles, lebendiges Formgefühl.

Die aufgezählten Werke werden die Richtung Brugger's hinlänglich charakterisiren. Wir sehen ihn vorwiegend antiker Anschauungsweise hingegeben, jedoch gestützt auf unmittelbare Beobachtung der Natur, die er mit großer Feinheit zu erfassen weiß. Das Gemüthliche, Naive, sodann auch das Sinnige tieferen Gemüthslebens sucht er mit Vorliebe auf, wie denn unter den erwähnten Werken die Gruppe des Chiron mit dem Knaben und die Statue der Penelope mir deshalb die anziehendsten sind, weil in ihnen Verhältnisse und Empfindungen, die dem allgemein menschlichen Bewußtsein nahe gehn, in schöner Wärme vorgestellt werden. —

Aus der stillen freundlichen Gartenumgebung der Schwanthalerstraße führe ich Dich jetzt in die belebtere Stadtgegend, wo die ge-

waltige Stirnwand der Michaelshofkirche mit ihren etwas gezierten marmornen Statuen und dem ehernen S. Michael von Peter Candido aufragt. Du kennst diesen stattlichen Renaissancebau, den im J. 1583 Herzog Wilhelm V. für die Väter der Gesellschaft Jesu aufführen ließ. Menzel hat einen Theil der Façade unlängst durch seine geistreiche Darstellung auf einem der bei Storch und Cramer erschienenen Farbendruckblätter verewigt, indem er in seiner ergötzlichen Weise ein dem Leben nachgeschriebenes komisches Genrebild vor ihre Pforte verlegte. Du kennst auch das alte Jesuitenkollegium, welches mit seinen geräumigen Sälen und verschlungenen Corridoren und Höfen jetzt der Akademie der Künste angehört. Hier hat als Professor an dieser Anstalt C. Widnmann sein Atelier.

Auf den ersten Blick erkennt man in seinen Arbeiten dieselbe Richtung, die wir auch bei Brugger gefunden. Beide Künstler haben denn auch einen durchaus verwandten Bildungsgang genommen, denn Widnmann, 1812 in Eichstädt geboren, kam schon als zwölfjähriger Knabe nach München, legte hier den Grund seiner künstlerischen Ausbildung und weilte ebenfalls ein Triennium, von 1836—1839, in Rom. Seitdem lebt und arbeitet er in München. Die öffentlichen Denkmale, die ich von ihm gesehen, bezeugen gleich den Brugger'schen eine größere Innigkeit und Feinheit der Empfindung, als man in München an derartigen Werken zu sehen gewohnt ist*). Was wir in seiner Werkstatt an Gypsabgüssen treffen, bekundet große Zartheit des Formensinnes und ein tiefes Einleben in den Geist der antiken Plastik. Nur darin scheint er sich von Brugger zu unterscheiden, daß er auf Darstellungen leidenschaftlich erregten Lebens, wie es in unmittelbarem Erguß aus dem Gemüthe aufquillt und die Charaktere zu bewegter Handlung fortreißt, vorzüglich ausgeht.

Hier ist vor Allem sein Herkulesschild zu nennen, eine Arbeit, die durchaus in antikem Geiste durchgeführt, zu den schönsten derartigen Schöpfungen gezählt werden muß. Vortrefflich im Raume vertheilt, besonnen abgewogen in Gruppirung der Massen, führt uns dies Werk eine Fülle eben so naiv empfundener, als geistreich dargestellter Motive in streng plastischer Reliefkomposition vor. Die züchtige Anmuth jungfräulichen Wesens, das Kraftgefühl schwungvoller männlicher Jugend, die Heiterkeit ländlicher Beschäftigungen und die wilde Gefahr gewaltsamer Zustände ist mit gleicher Wahrheit und innerer Lebensempfindung anschaulich gemacht. Das schöne Werk soll mir noch oft eine genußreiche Anschauung gewähren, da ich mir aus dem Hanfstängl'schen Atelier eine vortreffliche Photographie davon mitgenommen habe.

Zu den früheren Werken des Künstlers gehört auch die lebensgroße Gruppe des Apollo und der Korenis. Die Geliebte des Lichtgottes, als sie schon von ihm den Asklepios unter dem Herzen trug, schenkte treulos einem wilden arkadischen Fremdling ihre Zuneigung. Dafür sandte ihr die strenge Schwester Apollo's den todtbringenden Pfeil. Eben ist das Geschoß in ihre Brust gedrungen, und das fliehende Leben durchzuckt noch einmal den zarten Körper. Da ergreift erbarmende Liebe den Gott. Die nicht mehr in seinen Armen leben wollte, soll doch in seinem Arme sterben. Er ist herbeigeeilt, und noch in hastiger Bewegung des Schreitens, läßt er die Zusammenbrechende sanft niedergleiten, indem er sie kräftig umfaßt und die schöne Last mit seinem rechten Schenkel unterstützt. Momentan, wie diese Bewegung, lodert auch die tiefste Empfindung auf. Der Schmerz des Todes in ihren Zügen, das theilnehmende Weh, das wie ein Wolkenschatten die Stirn des Sonnengottes überfliegt, ist ergreifend geschildert. Die Körper sind mit feinem Gefühl behandelt, und für die Wirkung der Gruppe bleibt nur zu bedauern, daß der sanft niedergebeugte Kopf Apollo's das Gesicht der sterbenden Geliebten etwas verdeckt.

In einer anderen noch reicher aufgebauten Gruppe sieht man eine Familie von einer wüthenden Pantherkatze überfallen. Von richtiger Beobachtung zeugt die angstvoll hastige und doch muthvoll heroische Art, wie die Mutter niedergekniet ist, um ihr gefährdetes Kind zu schützen. Wenn sie es nur in übermächtiger Mutterliebe mit den Armen umschlungen hält, so glaubt sie es schon gerettet. Neben ihr bietet aber der Mann, eine kraftvoll muskulöse Gestalt, dem wilden Angriff muthvoll Stand. Entschlossenheit und das Bewußtsein, das Theuerste vor dem Verderben schützen zu müssen, malt sich in seinen Zügen. Nur die Bewegung der linken Hand gegen das wüthende Thier, das seine Kralle schon in seines Gegners Schenkel geschlagen hat, sollte energischer, gewaltiger sein und der das Schwert zückenden Rechten rascher zu Hülfe kommen. Uebrigens sind die Schwierigkeiten im Aufbau dieser bewegten Gruppe mit großem Geschick überwunden, und der männliche Körper, dessen Adern in der Anstrengung und Aufregung des Kampfes schwellen, ist ein Muster edler naturwahrer Durchbildung.

Ein durchaus verschiedenes Gebiet, das der religiösen Darstellung, hat Widnmann in seiner Maria mit dem Leichnam des Sohnes betreten. Ging seine Aufgabe dahin, den in seinen andern Werken lebenden hohen und reinen Natursinn auch mit einem Stoffe christlicher Empfindung zu verbinden, so hat er dies in schöner Weise erreicht. Aber, um einem schon oft behandelten Gegenstande ein neues Motiv abzugewinnen, ist er auf eine Stellung verfallen, die vielleicht etwas zu künstlich für die hohe Einfalt erscheint, mit der man das Drama des höchsten Mutterschmerzes behandelt zu sehn wünscht. Maria hält den am Boden ausgestreckt liegenden Körper des entseelten Sohnes so, daß der Rücken desselben auf ihrem rechten Schenkel, mit dem sie völlig am Boden kniet, ruht. Sein linker, niederhängender Arm kommt dadurch in Berührung mit der Erde, während sie den rechten in ihrer Rechten auf dem anderen Knie ausgestreckt hält. Diese Stellung, durch welche der Sohn im Schooße der Mutter liegt und auch nicht liegt, dünkt mir etwas Unwahrscheinliches zu haben, denn auch dadurch, daß sie mit der Hand sein Haupt unterstützt und wagrecht in der Schwebe hält, wird die Situation nicht überzeugender. Dies hindert jedoch nicht, den harmonischen, wenngleich etwas malerischen Aufbau der Gruppe, die reine Stylisirung der Gewandfigur Maria's, den tiefen, wahrhaft ergreifenden Schmerz ihres Antlitzes, das ungemein edle, herrlich gebildete Gesicht des Sohnes als große Schönheiten zu empfinden. Nur der Körper Christi, übrigens meisterlich durchgeführt, paßt in seiner zu großen Eleganz des Baues mehr für einen antiken Gott, als für den christlichen Gottmenschen.

Das antike Schönheitsideal, wiederbelebt durch frische, selbständige Naturempfindung, scheint doch auch für Widnmann's Kunst die eigentliche Lebensluft zu sein, und so halten diese beiden Bildhauer, unter dem Vorgang der gedankengewaltigen Muse Genelli's, den Geist des Hellenenthumes fest, und hüten inmitten der verschiedensten modernen Richtungen die edle Flamme griechischer Schönheit.

Die Kunstausstellung in Antwerpen.

I.

(Schluß.)

Größere Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte, wie sie früher vorgekommen sind, trifft man nicht an. Doch hat Wappers, bei dem eine glückliche Wahl historischer Aufgaben gewöhnlich

*) Eine entschiedene Ausnahme macht begreiflicher Weise das Maximilian-Joseph-Denkmal von Chr. Rauch, welches merkwürdig von der dort üblichen Behandlungsart absticht.

zu erwarten ist, einige günstige Momente aus der Geschichte, wenngleich nicht aus der heimathlichen, ergriffen. Zuerst: „André Chenier im Gefängniß mit Mademoiselle de Coigny und der Herzogin von St. Aignan"; die Figuren in etwas mehr als akademischer Größe. Chenier steht an eine Mauer gelehnt, die Herzogin sitzt in der Mitte des Bildes, das Fräulein neben ihr auf dem Boden; beide Frauen mit verschlungenen Händen. Ist nun an und für sich diese Anordnung der Situation angemessen, so fehlt es doch der Darstellung an Klarheit und Leben; das so schwere Geschick des Dichters und seiner zwei Leidensgefährten tritt nicht in ergreifendem Ausdruck zu Tage. Chenier scheint den Henkern des Gesetzes der französischen Republik, die den Hintergrund des Raumes einnehmen, nur Unmuth, die Herzogin Verachtung zu zeigen, die Coigny mit Furcht ihnen entgegenzusehen. Allein bei den Frauen so wenig, wie bei dem Mann, ist die Empfindung zu einer solchen Höhe des Pathos gesteigert, wie der bedeutende tragische Fall erforderte. Wir vermissen Größe und Würde und jene Innigkeit, die wir an früheren Werken des berühmten Meisters gefunden haben. Was die Ausführung anlangt, so ist dieselbe, wie wir sie lange kennen, sich gleich geblieben; die Zeichnung ist unbestimmt, die Bewegungen sind in den Gewändern verwickelt, die Falten der Stoffe legen sich nicht gehörig an die Körperform, dergemäß sie weder recht anzufangen, noch deutlich zu enden scheinen. — In einem andern Werk: „Camoens mit seinen Sklaven" hat Wappers abermals einen sehr schönen Gegenstand gewählt; denn es ist einer von denen, welche die innere Seelengröße, die Erhabenheit eines von der Welt verstoßenen außerordentlichen Mannes aussprechen; und wie selten wird diese in der Geschichte von der Kunst, die meist lieber auf die außerordentlichen Thaten achtet, wahrgenommen. Camoens ist ein ungleich ergiebigerer und tieferer Vorwurf, als Tasso, nicht bloß weil er zugleich ein Mann der Waffen und des Gesangs war, sondern wegen der inneren ungetrübten Hoheit seines Gemüths, wegen dieser festen und stillen Kraft im Dulden, welche über das mißkennende Zeitalter, über den letzten hohlen Schimmer unter einem König Sebastian, soweit emporragt. Die Kunst hätte diese Gestalt, in der Fülle ihrer historischen Ausstattung, zu idealisiren; nicht mit Willkür, sondern sie muß das innerste, wahre Leben darin zu erforschen und zu versinnlichen wissen. Darin ist in Deutschland einer unserer größten und edelsten Dichter, L. Tieck, dem bildenden Künstler vorangegangen, denn in seinem „Tod des Dichters" (s. Novellenkranz 1834), einem Werke, das selbst von unseren Literarhistorikern nicht hinlänglich gekannt, geschweige denn geschätzt ist, findet sich die Gestalt dieses einzigen Sängers der portugiesischen Heldengeschichte in aller Klarheit und Herrlichkeit, wie eines geistig überlebenden Genius des Vaterlandes, geschildert. Wappers hat diese Quelle schwerlich gekannt, seine Arbeit ist ohne Inspiration geblieben. Camoens und der junge Sklave, lebensgroß, ermangeln aller Bedeutung, man sieht nur zwei Bettler, schwarzbraun von Farbe. Vorzüglich ist der Kopf des Sklaven mißlungen, und die Hand desselben, die er wie Almosen erbittend vorstreckt, ist durchaus fehlerhaft gezeichnet. Wir wissen wohl, daß unser Urtheil einen der ersten Namen der neueren Kunst in Belgien betrifft. Wappers hatte einen überaus mächtigen Einfluß; fast schrankenlos und blind war die Hingebung, der Glaube zahlreicher Schüler an ihn; doch verdunkelte sein Glanz seit der Genter Ausstellung, wo Gallait's „Karl V." erschien. Seitdem hat er neuen Gegenwirkungen, namentlich dem wachsenden Ansehen französischer Meister, die Stange nicht halten können, und er zeigte durch sein eigenes Beispiel, daß eine ursprünglich auf Farbenschein ausgehende Manier nicht ausreicht, um eine Schule dauernd in Gang zu bringen. Denn ob jene Manier wohl da, wo die gemüthliche Theilnahme des Künstlers der Sache Wärme einhaucht, etwas Anziehendes liefern mag, so ist sie selbst zu schwankend, zu subjektiv und unvollständig, um der schaffenden Imagination Formen an die Hand zu geben, die Elemente der Handlung vorzutragen und die Normen eines Styles festzustellen. Daher die schleunige Desertion der Wappers'schen Schule, deren wir früher Erwähnung gethan haben, daher die merkwürdige Erscheinung, daß auf dem Antwerpener Salon, wo doch eine gute Anzahl seiner früheren Schüler vertreten ist, nicht ein einziges namhaftes Bild an die Weise von Wappers erinnert. Manche seiner Schüler sind in den Anfängen stecken geblieben oder ganz verschollen; andere haben einen neuen Anlauf genommen, sie haben die harzigen Töne der Werkstatt mit denen der Natur glücklich vertauscht, zu der Farbe ihres ersten Meisters aber scheinen sie das Zutrauen verloren zu haben. —

Der „mildthätige Samariter" von Jernberg zu Düsseldorf ist ein vortreffliches Bild, trotz des sehr kleinen Umfangs frei und richtig in der Zeichnung; wir bemerken indeß zu graue Fleischtöne.

Der unter der Benennung historisches Genre begriffenen Stücke sind nicht viele. Selbst ein Gemälde von H. Leys, das geschichtliche Personen vorführt: „Albrecht Dürer in Antwerpen" ist dieser Gattung nur äußerlich entsprechend. Nach Dürer's Erzählung über seinen Aufenthalt zu Antwerpen 1520 wird der Zug einer großen Procession aus der Frauenkirche vorgestellt; A. Dürer selbst, vor dem Hause seines Wirths Joost Planckfeld, von seiner Frau Agnes Frey und seiner Magd Susanne begleitet, Erasmus und Q. Metsys lassen dieselbe vorbeigehen. Drei der ersten Namen eines an Bedeutendem reichen Jahrhunderts, zwei Maler und ein Gelehrter, sind hier in eine Situation gestellt, in der man unwillkürlich einen tieferen Gedanken sucht. Erwägt man die ahnungsvolle Zeit, in der sie hier neben einander stehen, so liegt die Ansicht nahe, daß aus diesem Gegenstande ein wahrhaftes Historienbild sich hätte machen lassen. Obschon nun diese Conception ihm fern lag, hat Leys ein recht beachtenswerthes Werk, ein fleißiges, treues Conterfei der äußeren Erscheinung, der Trachten, Sitten, Gebräuche und Zustände jenes Jahrhunderts geliefert, wie er denn in dieser Art, als kulturhistorischer Charaktermaler, anerkanntermaßen sich auszeichnet. Die einzelnen Personen treten als solche gar nicht hervor, statt der Namen Erasmus und Dürer würden auch andere beliebige auf die Tafel passen, es sind einfach Zuschauer vor einer Procession, nur im Costüm einer bestimmten Zeit. Dürer, Erasmus und Metsys haben ihren Platz zur Rechten am Rande des Bildes; in der Mitte, fast im Profil, die Frau Dürer's, in weißem Atlas mit großblumiger Einfassung gekleidet; im Mittelgrunde finden sich Personen, über ein Geländer gelehnt, um dem Zuge zuzusehen, also von der Rückseite sichtbar. Aus der Procession, die, nach Dürer's Angabe, zwei Stunden dauerte, ist der Punkt gewählt, wo die Schützen vorbeiziehen. Schon daraus erhellt, daß Leys keine weitere historisch bedeutsame Vorstellung hatte, indem er eine Gruppe aus dem Anfang der Reformationszeit zusammenbrachte, sonst würde er, im Hinblick auf Dürer und Erasmus, eine sinnvolle, spannende und hebende Beziehung zu dem Zeitalter leicht gefunden haben; dann würde er, statt der gleichgültigen Schützen, irgend ein kirchliches Symbol, sei es auch nur ein Marienbild, im Zuge vorgeführt haben. Das beschriebene Gemälde, bereits Privateigenthum, mag, bei geringer Höhe, zwischen drei und vier Fuß in der Länge haben. — Wir bemerken bei Leys, der bekanntlich zu den hervorragendsten belgischen Malern gehört, seit einiger Zeit eine Veränderung im Vergleich mit seinen früheren Arbeiten. Während diese mehr an die concentrirten Effekte Rembrandt's erinnerten, haben seine neueren Arbeiten an Breite und Offenheit viel gewonnen. Licht und Schatten sind freier und mannigfaltiger vertheilt. Auch die Zeichnung, die bisher seine schwache, oft sehr fehlerhafte Seite ausmachte, hat sich merklich verbessert. Andererseits, hinsichtlich der Gegenstände und ihrer Auffassung, scheint er uns mehr in ein gelehrtes Studium und in eine weniger frische

und eigene Behandlungsweise zu gerathen. Bei seiner seltenen Geschicklichkeit, den Außenschein der Vorzeit darzustellen, hat doch die Vorliebe für das Alte, das Zuratheziehen der älteren Kunstsachen, seien es Bilder oder Bildstiche, seinen Vortrag einseitig und ängstlich gemacht; aus diesem Studium ist etwas Mageres und Hartes in seinen Pinsel geflossen. Haben seine Vorbilder die Natur weniger als Ganzes, als wie im Kleinen, mit Uebergenauigkeit, wiedergegeben, so spricht ihre Manier in unserer Zeit weniger an, da wir den naiven, am Aeußerlichen, am Vielerlei sich erlustigenden Geschmack jener Vorfahren nicht mehr natürlich so theilen können. Vornämlich aber ist auf die Gefahr, in eine manierirte Ausführung im Technischen zu fallen, dabei hinzudeuten. Die Alten hielten sich mit Liebe und derb an die Sache, an die Zeit, in der sie lebten; wir folgen, jene Zeit reproducirend, nur dem Abbilde, wie sie es zu geben vermochten, und wir haben uns wohl zu hüten, das Unvollkommene und Mangelhafte der Form mit zur Sache zu rechnen: dies ist im Genre ebenso falsch, wie im religiösen Fach der Malerei, was uns ja etliche deutsche Maler neuerer Zeit hinlänglich haben empfinden lassen. Es wäre Schade, wenn ein so ausgezeichnetes Talent, wie Leys, dessen Leistungen wir oft und immer von neuem gerne sahen, dem angedeuteten Abwege nicht ausweichen sollte und es übersehen, daß eine eigenthümliche Bewegung, eine selbständige, von keinem Einfluß bedrückte Weise bei allen Arten von Stoffen erfordert wird, daß auch bei alterthümlichen Schilderungen das Studium zur neubelebenden Gestaltung, nicht zu antiquarischer Nachahmung des schon Gestalteten anleiten soll.

Neben dem zuletzt erwähnten Stück findet sich eine kleine Tafel von Portaels: „Verkauf einer abyssinischen Sklavin." Zwar bietet die Composition nichts Eigenthümliches, auch ist der abgeschlossene Kauf ohne Hülfe des Katalogs nicht verständlich, aber die junge Sklavin, die nackt im Vordergrunde liegt, ist mit großer Eleganz gezeichnet. Portaels steht unter dem Einfluß italienischer Muster, von denen er sich die Gefälligkeit und Formrichtigkeit angeeignet hat. Auch die Farbe des Mädchens ist wahr und harmonisch, doch können wir von den Köpfen der zwei Händler nicht das Nämliche rühmen. „Albrecht Dürer mit seiner Familie den Rhein hinabfahrend" von J. Lies ist sehr sorgsam ausgeführt; es verräth zwar mehr Schule als Naturbeobachtung, wird jedoch immer bei Vielen Beifall finden. Lies scheint den homonymen Meister, Leys, in der Wahl und Behandlung der Gegenstände zum Muster zu nehmen; auch finden einzelne bei diesen gemachte Bemerkungen bei ihm Anwendung.

Von de Groudel, der nach längerer Unterbrechung zuerst wieder auf der öffentlichen Ausstellung erscheint, sehen wir ein recht schönes Bild: „die Verlassene." Zwei junge Mädchen, die eine in weißen Atlas gekleidet, die andere in Rosa, zum Theil mit schwarzen Spitzen bedeckt, sitzen in einem Park; an ihnen vorbei, auf einem etwas vertieften Wege, geht ein junger Cavalier, der eine Dame am Arm führt. Diese Handlung spricht sich leicht und rührend aus. Die zugleich innigst bewegte und doch milde Seelenlage des verlassenen Mädchens ist in Haltung und Ausdruck deutlich wiedergegeben. Ihre Vertraute, deren Theilnahme sich ganz passend mehr äußerlich bewegt darthut, als das stille Leiden der Gekränkten, drückt sich heftig an sie, preßt ihre Hand und wendet den Kopf und Blick nach dem vorübergehenden Herrn hin. Die Antithese dieser Personen ist neu und geistreich gedacht; ein gewöhnlicher Maler würde die Rollen umgekehrt und die sinnlich heftigere Bewegung der unglücklichen Liebenden zugetheilt haben, während die Auffassung bei de Groudel tiefer und reichhaltiger erscheint. Die Haltung der ganzen Gruppe ist graziös und hat etwas Ausgezeichnetes. Die Malerei des Bildes ist wahr, von sehr guter Zeichnung, frei und von besonders angenehmem Ansehen. Die jungen Damen sind fein und edel aufgefaßt und ihre Tracht, aus der Zeit Ludwigs XV., ist treu, doch ohne Aengstlichkeit behandelt.

Durch Gefühl und Natürlichkeit zeichnet sich: „die mütterliche Liebe" von de Jonghe aus. Eine junge Mutter neigt sich über ein Bett, um ihr eben erwachendes Kind aufzunehmen und zu küssen. Der Kopf der Mutter, das nackte Kind, die Hände, sind gut gezeichnet, die Formen trefflich betont. Bei einem so zarten Vorwurf hätte jedoch der Farbenton des Ganzen minder dunkel sein sollen.

Ten Kate zu Amsterdam hat mehrere Stücke geliefert, unter denen „die außerordentliche Nachricht" das bedeutendste ist, obschon die Sache selbst nichts Neues bietet. Wir schätzen die geistreiche Compositionsweise Ten Kate's und finden auch auf dem genannten Bild, wie gut er es verstanden hat, das Interesse, das bei verschiedenen Personen die überraschende Botschaft erweckt, mannigfach zu individualisiren. Seinen Bildern, obschon sie im Ganzen gut gemalt sind, ist doch das etwas zu schwarze Colorit nachtheilig.

C. Hübner aus Düsseldorf, ein bei dem belgischen Kunstpublikum beliebter Mann, hat zwei vortrefflich gedachte kleine Bilder: „Der Liebesbrief" und „Vor die Thür" eingesandt. Das Briefchen, obwohl es süß für die Tochter war, ist keineswegs, wie man sieht, nach dem Geschmack der Mutter, und die Kühnheit des Schreibers hat den Vorfall auf dem zweiten Bild zur Folge. Alles begreift sich leicht und gefällig. Mehr Abwechslung in den Gesichtstypen wäre zu wünschen. — Von ähnlicher Art ist das: „Zu Hause" von Stevens. Eine junge Dame, wie es scheint, Liebhaberin der schönen Künste, wie man aus Gemälden und Stichen, welche die Wände bedecken, schließen mag, betrachtet sich im Spiegel. Alle Thüren sind bestens geschlossen, das zeigt uns der Wiederschein im Spiegel selbst. Die Schöne kann sich ganz der angenehmen Reflexion auf sich überlassen und in der Unbefangenheit des Zuhauseseins kehrt sie den Betrachtern den Rücken zu. Dies kleine Stück ist von kräftiger und wahrer Färbung.

Auf der „Heimkehr" von Bellangé sehen wir einen Soldaten, der nach Ablauf seiner Dienstzeit zu den Seinen zurückkommt, die den lange Abwesenden kaum wiedererkennen. Dieser Gegenstand, recht im Geschmack der Franzosen, bei denen der Soldat immer noch die populärste Figur ausmacht, ist schon mehr als einmal von demselben Meister behandelt; wie nun die Sache selbst immer neu ist, so weilen wir auch bei dieser lebendigen Vorstellung mit Interesse.

Das „Gebet" von Beaume in Paris ist graziös und ansprechend von Farbe. — Charet in Paris läßt sich in seinem „Geschenk" als den besten Nachahmer Meissonier's, des wegen genauer Vollendung seiner Arbeiten so beliebten Meisters, erkennen. — Dauzats' in Paris: „Scene aus dem Kriege in Algerien" (1839) ist sehr beachtenswerth, sowohl hinsichtlich der Composition wie der Farbenkunst.

Tassaert zu Paris hat eine Reduction seines für das Museum in Luxemburg gemachten Bildes: „Die unglückliche Familie" geliefert. Die Scene ist aus Lamennais entlehnt und soll Ergebung in das Unglück, nicht, wie der Katalog des Luxembourg fälschlich angegeben hat, einen Selbstmord vorstellen. Läge dies auch nicht in den Worten, welche die alte Mutter ihrer Tochter zuspricht, so würde das Bild selbst diesen Eindruck erzeugen, das die Aufgabe natürlich empfunden wiedergibt. Die Zeichnung ist trefflich, die Farbe ein wenig grau. — Das „häusliche Glück" von Carolus ist recht wohl ausgeführt. — Die „Rückkehr aus der Kirche" von Angus ist von gefälligem Ansehen.

Unter den kleinen Rahmen dürfen wir vier Stücke von Serrure nicht unerwähnt lassen: „Das eheliche Glück," „Der Künstler," „Der Sturm," „Gutes Wetter," artige Familienscenen im Geschmack

der Zeit Ludwigs XV., mit Eleganz angeordnet und mit Leichtigkeit, wenn schon in einem für die verschiedenen Aufgaben zu gleichförmigen Tone, ausgeführt. — — Wir können diese ohne Zweifel unvollständige Aufzählung nicht schließen, ohne, sei es auch nur um ein Paar wohlbekannte Namen abermals in Erinnerung zu bringen, das hübsche kleine Bild von Roqueplan: „Die Legarde," zwar im Detail wenig vollendet, aber mit mächtiger Farbenwirkung angelegt, eine junge nackte „Frau im Walde" von Diaz, und eine Scizze von Isabey: „Besuch im Schloß unter Heinrich IV." hervorzuheben, obschon die Arbeiten dieser drei Meister, die zu den berühmtesten in Frankreich gehören, sich in den letzten der Nebensäle, wohin sie gleichsam verwiesen sind, fast verlieren.

Portrait.

Die Anzahl der guten Portraits ist gering. Die zwei lebensgroßen von Wappers, ein männliches und ein weibliches, sind in der That nur Modestücke; in ziemlich oberflächlicher Weise, in rothem oder grünem Ton, colorirt. Auf diesem Wege geräth die Malerei mehr und mehr in Fabrikarbeit. — Ein weibliches Bildniß von Delehser ist sehr sorgfältig gearbeitet, allein von einem gewöhnlichen Effect; das Fleisch ist unwahr und wachsfarben. — Ein männliches Portrait von de Groncel ist gut und fest gezeichnet, mit Kraft gemalt, von angenehmer Haltung, es macht, trotz des ungünstigen Platzes, der ihm angewiesen ist, einen vortheilhaften Effect. — Unter den zwei Portraits von Desenezcourt zeigt das eine (Nr. 210) eine gute Auffassung, gefällige Zeichnung und gesunde Manier. — Eine Büste von Dobbelaere (Nr. 233) ist kraftvoll gemalt. — Das Bildniß des Generals Cavaignac von Lepaulle in Paris ist, bei mangelhafter Farbe in den Fleischtönen, wegen der trefflichen Zeichnung hervorzuheben.

Briefe aus der Schweiz.

Die neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln.

(Geschrieben in London, Ende 1852.)

II.

Lasest du, lieber Freund, die gelehrten Abhandlungen des Hofrath Thiersch über das Erechtheum und hast du die Polemik verfolgt, die über die Restauration dieses räthselhaften Tempelruins zwischen ihm und dem Verfasser der Tektonik der Hellenen, dem Herrn Carl Bötticher in Berlin, ausbrach? Mich mußten diese Verhandlungen sehr interessiren und auf manches Neue führen, wobei es sich zutrug, daß ich bei der Lectüre Ansichten faßte, die, wie ich glaube, wiederum Anderen neu sein werden. Nicht eben klassisch zu nennen ist die Art, wie die beiden gelehrten Verehrer des Hellenenthums einander zerzausen, indem jeder den anderen nicht an seiner schwächsten, sondern an seiner stärksten Seite zu packen sucht. Der Architect versagt seinem gelehrten Gegner die Satisfaction auf Waffen, in denen er sich stark dünkt, beweist, daß Thiersch die Griechischen Autoren nicht verstehe, und der Gelehrte verschmäht den Kampf mit dem Widerpart auf dem Felde der Philologie, attakirt blos den Baumeister in ihm. Daß diese Fechtweise den Regeln der Strategie entgegen ist, leuchtet ein — aber auch der ritterlichen Courtoisie entspricht sie nicht, in der Art, wie sie von beiden Seiten durchgeführt worden ist. Doch dieses beiläufig. Ich habe das genannte Monument sehr fleißig studirt, als ich, zu derselben Zeit mit Thiersch, vor zwanzig Jahren, in Athen war. Ich untersuchte es so genau, als es unter den damaligen Verhältnissen möglich war, arbeitete mich durch den Schutt, der seine unteren Theile bedeckte, schlich heimlich in unterirdische Gewölbe, und maß bei Licht unter Pulverfässern die sonst unzugänglichen architektonischen Theile, die den Fuß des Monumentes an seiner nördlichen Seite zieren. Jetzt ist alles aufgeräumt und Herr Rhankabis Rhizos hat zuerst über die dabei gemachten Entdeckungen in seinen Antiquités Helléniques Bericht erstattet. Leider kann ich die Antiquités Helléniques mir nicht verschaffen, da sie unbegreiflicher Weise auf der Bibliothek des britischen Museums entweder ganz fehlen, oder noch nicht in den Katalog eingetragen sind. So bleiben die nothwendigsten Hülfsquellen oft Jahre lang dem Publikum verschlossen, wenn das Werk, aus welchem sie zu schöpfen sind, eine Verzögerung in seiner Abschließung erduldet.

In der Revue Archéologique vom Jahre 1851 und in der Wiener Bauzeitung desselben Jahres sind Wiederherstellungen des Gebäudes von den Architecten Tétaz und von Hausen erschienen; Thiersch giebt die seinige, zwar nicht in Zeichnungen, wohl aber in gelehrten Abhandlungen, und endlich Bötticher eine vierte, die wiederum gänzlich von allen anderen verschieden ist. Meine eigene Ansicht darüber stimmt mit keiner von den genannten fünf Restaurationsversuchen überein. Somit scheinen die langjährigen Untersuchungen über diesen Gegenstand noch nicht zum definitiven Abschlusse reif zu sein. Ja durch die neuesten an dem Monumente gemachten oder auf dasselbe bezogenen Entdeckungen scheint der Stoff nur noch mehr an Verwickelung zugenommen zu haben.

Zu diesen Entdeckungen gehört eine auf mehrere Marmortafeln eingegrabene Inschrift, welche bruchstückweise im Jahre 1836 unter dem Schutte der Propyläen aufgefunden und zuerst von Rhankabis Rhizos in den Antiquités Helléniques veröffentlicht wurde. Sie enthält die Rechnungsablegung einer Baubehörde über ein auf der Burg zu Athen ausgeführtes öffentliches Bauwerk, und ist von höchster Wichtigkeit. Thiersch giebt dieselbe im Fac-simile und in gewöhnlicher Schrift, mit den Ergänzungen der kleineren Lücken nach Rhizos und erläutert sie unter der sicheren Voraussetzung, daß sie, so gut wie jene andere berühmte, jetzt im britischen Museum befindliche, bereits vor längerer Zeit entdeckte Bauinschrift, sich auf das Erechtheum beziehen müsse, und die Rechnungsablegung derselben Behörde, die in der älteren Inschrift auftritt (wenn schon die Personen, aus welcher sie besteht, nicht mehr dieselben sind), über die letzten an dem Erechtheum vorgenommenen Arbeiten enthalte. Diese Mittheilungen bilden nicht den uninteressantesten Theil der Thiersch'schen Schrift, den ich deiner besonderen Aufmerksamkeit empfehle, da ich dir in dem nächsten Briefe zu beweisen gedenke, daß die erwähnte Inschrift keineswegs auf den Tempel der Minerva Polias, sondern auf ein ganz anderes berühmtes Bauwerk der Akropolis, dessen Trümmer noch stehen, sich bezieht und sehr interessante Aufschlüsse über dasselbe giebt. Merkwürdig, daß alle Exegeten und Restauratoren des Tempels einstimmig von dem Axiome ausgingen, daß sich das vorgefundene Dokument ganz unzweifelhaft auf dieses Monument beziehen müsse, daß kein anderes darin gemeint sein könne, was doch vor allem der gründlichsten Prüfung bedurft hätte, ehe es zu Folgerungen benutzt wurde. Was Thiersch anführt, ist kaum hinreichend, eine Vermuthung zu motiviren, viel weniger ein Beweis; wo er aber versucht, die Daten der Inschrift an seinen Tempel anzulegen, da wollen sie nirgend im geringsten passen und zutreffen. — Nächstens mehr davon. —

Ich wage, zum Schlusse meiner heutigen Mittheilung, noch die Bitte, es in Ihrem vielgelesenen Kunstblatte bekannt werden lassen zu wollen, wie sehr ich es beklage, daß man (gewiß mit großem Rechte) die Kuppel auf dem neuen Museum in Dresden in allen Berichten darüber herunterreißt, d. h. durch Tadel vernichtet. Wäre dies doch realiter möglich! — Ich kann mit gutem Gewissen behaupten, daß meine Nachfolger in der Leitung dieses Baues diese

Kuppel auf dem ihrigen (nämlich Gewissen) haben. Ich hinterließ einen vollständig detaillirten Riß zu dieser Kuppel, nach welchem letztere ein ganz anderes und viel höheres Verhältniß bekommen sollte, und durch vier den unteren Arkaden des Baues entsprechende reichgegliederte und mit Skulpturen verzierte Bogenfenster erleuchtet worden wäre. Mein Plan ging sogar dahin, oben auf die Kuppel, statt des Oberlichtes, eine kolossale Gruppe von getriebenem Metall zu stellen, wie sich dieses durch eigenhändige Skizzen, die sich zu Dresden in Privathänden befinden, beweisen läßt. Ich wollte ganz piano damit hervortreten und hätte meinen Willen auch durchgesetzt. Diese erwähnten Risse und Details der Kuppel waren der letzte Tribut meiner Hände zu dem Werk. Ich arbeitete noch am Vorabende des Aufstandes daran. Allerdings hatte das alte Modell des Baues eine niedrige Kuppel, aber ich hatte ja gerade das Modell gemacht, um die Proportionen darnach zu korrigiren. Es war kein Canon, sondern einfach ein Mittel, um das Bessere zu finden. Nun verwarf man das gefundene Bessere und hielt sich auch nicht an das Modell, sondern verballhornte dasselbe mit Variationen aus eigener Erfindung. Dies letztere nun ist der Hauptvorwurf, der meine Nachfolger trifft. Meine niedrige Kuppel war rund, oben mehrfach abgestuft und glatt; sie aber machten sie achteckig, ohne Stufen und mit schwerer Quadratur oder mit Täfelwerk. (Die Photographie der Kuppel, die ich besitze, läßt mich nicht deutlich erkennen, ob das eine oder das andere.)

Innerlich aber sollen sie ebenfalls und zwar im umgekehrten Sinne geändert haben. Dort wurde das Achteck des Grundplanes durch eingebautes Fachwerk in eine cylindrische Oberfläche umgewandelt und dieser Einbau beinahe bis zum Simms hinaufgeführt. — Aus welchem Nützlichkeitsgrunde dies geschah (denn ein anderer ist nicht denkbar) ist schwer einzusehen, da doch Bilder an graden Wänden leichter aufzuhängen sind, als an runden Oberflächen, und auch an Bildfläche verloren ging.

Die Architekten verkannten ihre Stellung, die ihnen diesmal vorschrieb, die Angaben desjenigen zu respektiren, der die moralische Verantwortung des Werkes trägt. Nur die Fälle gestatteten Ausnahme, wenn die Vorschrift unausführbar oder unzweckmäßig schien. Aber in diesen beiden Fällen verwehrte ihnen Niemand mich, der ich in Paris und London leicht zu treffen war, brieflich über diese oder jene Schwierigkeit zu befragen. Der verstorbene Schulze so wenig wie die obersten Behörden hätten darin einen Hochverrath gesehen.

Sie konnten den Dachstuhl, den ich viel leichter konstruirt hatte, nach Belieben ändern und schwerfälliger machen, der Schaden für den Bau war nicht so groß (obschon die Oberlichtfenster dabei an Freiheit und Licht einbüßten) und die Schlossermeister in Dresden haben dabei Gewinn gehabt, aber die oben berührte, in die Form des Werkes einschneidende Willkür schändet dasselbe, welches, als Form, mein Eigenthum ist. Schon deshalb halte ich mich zu dieser öffentlichen Darlegung meines Bedauerns über das nun Unabänderliche berechtigt.

Die genauesten Risse der Kuppel, mit den Spüren des Steinschnittes, müssen sich noch in den Mappen des Baubüreaus des Museums befinden, falls sie nicht beseitigt wurden. Doch kann ich nöthigenfalls Zeugen für meine Behauptung aufstellen.

Wir haben dem Künstler für dieses Wort in seiner Sache, die zugleich eine öffentliche Angelegenheit der Kunst ist, in unserm Blatte Raum zu geben durchaus kein Bedenken tragen können, und brauchen wohl kaum zu bemerken, daß eine weitere Erörterung der betreffenden Frage von anderer Seite, namentlich von Dresden aus, ebenso bereitwillig Platz finden werde. D. Red.

Zeitung.

Vc. **Berlin.** Der Conservator der Kunstdenkmäler im preuß. Staate, Geheimer Baurath von Quast, ist von einer Reise durch Frankreich, auf welcher er die wichtigsten Werke mittelalterlicher Architektur besucht hat, zurückgekehrt.

Ulm. Versammlung des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsforscher. II. (Schluß.) Die Fragen 19 und 20 nach Staffeleigemälden Schwabens vor der Zeit der van Eycks, nach namhaften Meistern und deren Verhältniß zu andern Schulen, namentlich der kölnischen, und nach den Meistern, durch welche die van Eyck'sche Richtung wesentlichen Einfluß auf die Umgestaltung der schwäbischen Malerschulen gewonnen, mußte natürlich so gut wie unbeantwortet bleiben, da die Erledigung derselben Aufgabe eines eigenen Congresses sein könnte. Bemerkenswerth aber war es jedenfalls, daß sowohl Archivar Herberger als Conservator Eigner den Einfluß der niederdeutschen Schule auf die schwäbische, wenigstens auf die Augsburger, ganz oder fast ganz in Abrede stellten, und daß sie deren Vorbilder nur in der einheimischen Plastik finden wollten.

Eben so wenig konnten die Fragen nach Martin Schongauers Lebensverhältnissen, so wie nach seiner Bedeutung als Kupferstecher zu Mittheilungen führen, welche über die bereits durch den Druck bekannten hinausgingen. Dr. Förster gab nun noch zu der von ihm im D. Kunstblatt 1853 veröffentlichten Abhandlung über die Notiz von der Hand des H. Burgkmaier auf dem Münchener Bildniß Schongauers die Nachricht, daß ihm im Museum zu Basel eine Handzeichnung (Enthauptung der h. Katharina) mit dem Monogramm Martin Schongauers und der Jahreszahl 1499 gezeigt worden sei, daß er aber an einer Prüfung derselben durch eintretende Dunkelheit und die Kürze seines Aufenthalts in Basel verhindert gewesen. Was sodann den Meister E. S. betrifft, so war man der Ansicht, daß derselbe sich bereits in mehrere desselben Zeichens aufgelöst habe; bei welcher Gelegenheit auch gegen den Münchener Heimathschein, der ihm neuerdings ausgestellt worden, von mehreren Seiten nachdrückliche Zweifel erhoben worden. Für Martin Schongauer wußte Niemand einen bestimmten Ort ausgedehnter Thätigkeit außerhalb Colmar's.

Die 23. Frage lautet: Welches sind die letzten Resultate der Forschungen über die einzelnen Glieder der Familie Holbein und ihre Werke bis zur Uebersiedelung des jüngern Holbein nach England? Bekanntlich hat Conservator Eigner das Verdienst, eine Anzahl Arbeiten aufgefunden zu haben, welche (zum Theil durch Namensaufschrift) einem Hans Holbein (oder wie sich die Familie selbst schrieb Holbain) angehören, der weder der jüngere, noch sein Vater sein kann und den er darum „den Großvater Holbein" genannt. Bei der unverkennbaren Grundverschiedenheit der Werke, welche deutlich auf drei verschiedene Urheber hinweist, hat man Eigner's Angabe allgemein und unangefochten angenommen. Dagegen trat nun Archivar Herberger mit so schwerem Geschütz auf den Kampfplatz, daß offenbar zur Vertheidigung des Großvaters neue Waffen herbeigeschafft werden müssen. Hr. Herberger beschränkt sich lediglich auf Thatsachen, wie sie im Archiv, aber insbesondere in den Steuerbüchern der Stadt und dem sog. Gerechtigkeitsbuch der Malerzunft niedergelegt sind. Aus den Steuerbüchern ergiebt sich, daß 1460 in Augsburg ein Michael Holbein Lederer und Hausbesitzer war. In demselben Haus tritt 1493 Thoman Burgkmaier auf, aber schon 1494 Hans Holbein der Maler, und zwar von 1496 als Besitzer, während seine Mutter als Wittwe des Michel Holbein im selben Hause als Ausgüglerin fortwohnt. 1502 ist sein Bruder Sigmund mit ihm verzeichnet bis 1514. Sein Name aber wird fortgeführt bis 1517 (wo er Basler Bürger geworden). In dem von Thoman Burgkmaier geführten „Gerechtigkeitsbuch der Malerzunft von Augsburg" findet sich nun vor 1495 kein Maler Holbein verzeichnet; 1524 aber wird sein Tod (obschon in der Fremde erfolgt) angegeben. — Es leuchtet ein, daß mit diesen Angaben die bisherige Annahme eines Großvaters Hans Holbein als eines Malers, eine empfindliche Erschütterung erleidet, und daß zu seiner Rettung neue Forschungen nöthig sind. Darüber kann kein Zweifel sein, daß der H. Holbein, welcher 1499 die Krönung Mariä und die h. Dorothea in Augsburg gemalt, nicht ein und derselbe mit dem Maler der Geschichte des h. Paulus daselbst von 1502 sein kann. Steht im Malerbuch kein zweiter Holbein, so ist das schlimm, aber doch nicht vernichtend; denn es steht auch kein dritter darin, obwohl derselbe in Augsburg sehr thätig gewesen. Nur das großväterliche Verhältniß scheint allerdings vom ersten Hans auf den Lederer Michel übergehen.

Auf die Frage, in welchem Verhältniß die Schulen von Augsburg und Ulm zu einander stehen, konnte näher nicht wohl eingegangen werden. Dr. Förster wies nur im Allgemeinen auf drei Hauptperioden hin. In der vor Eyck'schen Zeit giebt sich in Augsburg wie in Ulm eine der kölnischen Schule verwandte, ja wohl von ihr bestimmte Richtung kund; der niederdeutsche Einfluß, vermittelt durch Schongauer und Herlin, macht sich in beiden Schulen unter Modifikationen bemerklich in Holbein und Zeitbloom; dann neigt Augsburg (mit

Burgkmaier, Amberger ꝛc.) der fränkischen Schule zu, während die Ulmer Schule (in M. Schaffner) schon italienischen Eingebungen folgt.

In Betreff alter Glasmalereien in Schwaben waren die Mittheilungen sehr ungenügend und ergingen sich großentheils in Berichten über Zerstörungen und Verschleuderungen. Sehr gute Glasbilder aus dem Kloster Hirsau und andern Stiften sind gegenwärtig im Schlosse zu Friedrichshafen am Bodensee; im Kloster Stetten bei Hechingen sind Gläser aus dem 13. Jahrhundert.

Unter den schwäbischen Skulpturen aus der Zeit vor Syrlin wurden genannt ein h. Thomas aus dem 13. Jahrh., außen an der Thomaskirche zu Straßburg; die Fußwaschung der Jünger zu S. Ulrich in Augsburg in einem Rundbogenfeld; ein Christus in Biberach, ein anderer in Ottobeuern; Figuren von gebranntem Thon im Dom-Kreuzgang zu Augsburg; eine Madonna mit dem Kind, Schnitzwerk von 1340—1360 in der Kirche zu Haunstetten bei Augsburg. Um die Brücke zu Syrlin zu finden, dürfte die reiche Skulpturensammlung des Decan Dursch in Rottweil die beste Anleitung geben. Jedoch wurde durch v. Quast und Müller die Möglichkeit eines niederrheinischen Einflusses auf den schwäbischen Meister aufgestellt, da die (obendrein gleichfalls wie bei Syrlin unbemalten) Schnitzwerke in Calcar und Xanten, so wie sehr viele in der Sammlung christlicher Alterthümer in Köln, ganz dasselbe Gepräge haben. Außerdem machte Hr. v. Quast auf den Rainoldi-Altar in Danzig aufmerksam, dessen vortreffliche Holzskulpturen mit Gemälden verbunden sind, die ganz das Gepräge von Holbein haben, so daß man an eine schwäbische Herkunft des Ganzen glauben möchte. Dasselbe gelte von einem Altar in der Schusterkirche zu Elbing, nur daß da die Skulpturen von leichterm Werthe seien. Herberger erinnerte daran, daß mit Holbein gemeinschaftlich der Bildschnitzer Ad. Daucher gearbeitet, welcher nach Annaberg im Erzgebirge gegangen und dort den schönen Altar gearbeitet. Bei dieser Gelegenheit macht Herberger auf die vorzüglichen Skulpturen der Augsburger Schule aus dem 14. Jahrh. aufmerksam, welche im dortigen Museum und in Kaisersheim in der Kirche aufbewahrt werden. Unbemalt ist auch der treffliche Altar in Besigheim aus dem 15. Jahrh. und ein vorzügliches, aber bemaltes Werk befindet sich in der Hauptkirche zu Gmünd. — Man kam hiebei auf die modernen Bemalungen oder Farbenauffrischungen solcher Schnitzwerke zu sprechen und Graf Wilhelm stellte den Antrag, daß man allseitig dahin wirken wolle, diese Neufarbe und das Neugold von den alten Schnitzwerken fern zu halten. Müller giebt dazu einigen Aufschluß, wie die alten Bildschnitzer ihre Staffiermalerei ausgeübt, wie sie z. B. nicht vergoldet, sondern nur versilbert und dann gefirnißt haben, um einen milden Goldton zu gewinnen.

Hinsichtlich der Ansprüche Oberdeutschlands und namentlich Schwabens auf die Erfindung und Uebung der Holzschneidekunst wurden Aufklärungen nicht gegeben, dagegen auf die reichen Sammlungen der Herren Butsch in Augsburg, Keller in Schaffhausen und des Fürsten Wolfegg-Waldsee als Quellen desfallsiger Belehrung aufmerksam gemacht. In jeder dieser Sammlungen finden sich Blätter aus Schwaben, welche älter als der bekannte Christophorus sind.

Ueber gravirte Platten und Metallschnitte in Schwaben wurde nur Allgemeines berichtet; unter den Emailarbeiten steht der Altar von Komburg obenan; Reliquiarien ältesten Styls findet man vornämlich in der königl. Kunstsammlung zu Stuttgart, auf Schloß Lichtenstein, im Dom zu Chur, in den Kirchen von Reichenau, in S. Ulrich zu Augsburg und in der h. Kreuzkirche daselbst; eine sehr schöne Monstranz in der Kreuzkirche zu Gmünd.

Da die für die Sektionssitzungen bestimmte Frist abgelaufen war, konnten nicht nur die letztberührten Fragen nicht genügend beantwortet werden, sondern es mußten auch eine Anzahl sehr wichtiger baugeschichtlicher Besprechungen unterbleiben.

Das letzte Mittagessen erhielt durch die Erinnerung an die herannahende Abschiedsstunde eine etwas ernste Färbung; doch sprach aus allen Tischreden das Gefühl der Befriedigung. In der darauf folgenden Schlußsitzung wurde von den Vorständen der Sektionen so summarisch berichtet, daß ich — der ich den Verhandlungen der ersten und dritten Abtheilung nicht beigewohnt — den Lesern des D. Kunstblatts nichts bieten kann, als die Verweisung auf die Protokolle, welche im „Correspondenzblatt" abgedruckt erscheinen werden. Nur erwähne ich, daß Graf Wilhelm Erl. seine Karte der Limes Imperii vorgelegt und damit allgemeine Anerkennung gefunden hat. Aus dem Schooß der zweiten Sektion ging der Antrag hervor, dem Senat zu Lübeck die Erhaltung des (zum Abbruch bestimmten) Holstenthors daselbst ans Herz zu legen, und wurde angenommen.

Der bereits von mir im ersten Brief erwähnte Antrag von Landau in Betreff der genauern Beobachtung des deutschen Bauernlebens wurde angenommen mit dem Zusatz, man möge dabei auch überall auf die Volkstrachten Rücksicht nehmen.

Von der Sektion der Vereinsdeputirten wurden für die nächstjährige Versammlung Hildesheim, Halberstadt und Magdeburg in Vorschlag gebracht; die allgemeine Versammlung entschied sich für Hildesheim.

Von den ausgestellten Kunstgegenständen wäre viel zu berichten, so wie von dem, was Ulm selbst an Mittelalterthum darbietet. Allein wo bleibt bei Sitzungen vor, zu und nach Tisch und bei Berichten davon noch Zeit zu solchen Studien?

ef.

† **München.** Nach Herabsetzung des Preises für die späteren, doppelt gestempelten Abdrücke der „Zerstörung Jerusalems" nach W. v. Kaulbach, gestochen von H. Merz, auf 12 Thlr., darf dieser schöne Kupferstich, welcher diese großartige und für das christliche Bewußtsein bedeutsame Composition in einer so würdigen Weise wiedergiebt, im Vergleich zu allen anderen Kunstleistungen ähnlicher Art, gewiß eines der billigsten Blätter genannt werden. — Man hält es daher im Interesse des kunstliebenden Publikums für angemessen, wiederholt darauf aufmerksam zu machen, daß gute Exemplare dieses, bereits in der ganzen civilisirten Welt verbreiteten und mit verdienter Anerkennung aufgenommenen Kupferstichs durch alle solide Kunsthandlungen, wie direkt vom Herausgeber, C. Waagen in München, fortwährend für 12 Thlr. bezogen werden können.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Se. Majestät der König Johann von Sachsen haben allergnädigst geruht, der Verbindung durch Uebernahme einer Aktie (36) beizutreten.

Looff in Gotha, Haupt-Geschäftsführer. Franz Graf v. Thun in Wien, F. Eggers in Berlin, Beigeordnete.

Die Lübecker Conferenz.

Die Conferenz von Deputirten des Norddeutschen Gesammtvereins fand am 10. September in Lübeck statt und es waren auf derselben sämmtliche verbundene Vereine von Bremen, Hamburg, Lübeck, Rostock und Neuvorpommern vertreten. Die Verhandlungen über die gegenseitige Stellung der einzelnen Vereine zu dem Gesammtvereine führten zu einer festeren Verbindung durch Verabredung gleichmäßiger Formen in der Geschäftsführung, und es wurde beschlossen, daß der Ausstellungskreis des Jahres 1856 in derselben Weise, wie früher, stattfinden, also die Termine der einzelnen Ausstellungen so gehalten werden sollen, wie in den Bekanntmachungen für 1854 ausgesprochen. Die Einladungen, für welche rücksichtlich der Bedingungen einige Veränderungen verabredet wurden, werden den Beschlüssen der Conferenz gemäß von dem Vorstande des Bremer Vereins, als Vorort des Gesammtvereins, erlassen werden. Es wurde der Anschluß des Kieler Vereins an den norddeutschen Kreis in der Weise in Aussicht gestellt, daß die von der Schlußausstellung kommenden Bilder, wenn darüber eine Verabredung mit den Disponenten getroffen worden, dann nach Kiel gesendet werden könnten, wogegen eine förmliche Aufnahme des Kieler Vereins in den norddeutschen Gesammtverein, namentlich der Zollverhältnisse wegen, für jetzt noch Bedenken fand. Man ging mit dem Wunsche und in der Hoffnung auseinander, daß die auf dieser Conferenz gepflogenen Berathungen für das fernere Gedeihen der verbundenen Vereine von wesentlichem Nutzen sein möge.

(Dieser Nummer ist Nr. 21 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 43. Donnerstag, den 25. October. 1855.

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von **W. Lübke.**

4. Ein Besuch bei Fr. Hanfstängl.

Wer hätte nicht von den Photographieen Fr. Hanfstängl's gehört, und wer möchte München verlassen, ohne den Urheber dieser ausgezeichneten Leistungen kennen zu lernen? Tritt man erst vor die Schaufenster, an welchen man eine Anzahl von Portraits sowohl, als auch Abbildungen von Theilen der vorjährigen Industrieausstellung des Münchener Glaspalastes sieht, so ist man wie im Banne und wird fast unwiderstehlich hineingezogen.

Was Hanfstängl schon in früherer Zeit als Lithograph geleistet, ist weltbekannt. Er gehört mit zu den Künstlern, welche die Lithographie in Deutschland angebaut und zur gegenwärtigen Höhe geführt haben. Ich hebe nur hervor, daß wir von ihm das kostbare Werk über die Dresdener Galerie besitzen, ein Werk, wie es in dieser Vollendung vielleicht über keine andere derartige Sammlung vorliegt. Seine Arbeiten reproduciren mit ebenso viel liebevoller Treue und Gewissenhaftigkeit als geistiger Freiheit und Frische das, was die größten Maler in Farben ausgesprochen haben. Diese bedeutenden Erfolge hat er vor Allem dadurch erreicht, daß er seine Kunst durchaus den natürlichen Bedingungen ihrer Darstellungsmittel gemäß handhabte, ihr nichts Fremdartiges zumuthete, sie aber innerhalb ihrer Gränzen zur höchsten Entfaltung zwang.

Als nun in neuerer Zeit durch Daguerre's geniale Erfindung die Sonne, die früher den Zwecken künstlerischer Darstellung nur mittelbar behülflich gewesen war, unmittelbar in den Dienst derselben genommen wurde, konnte es nicht fehlen, daß ein so geistig regsamer und nachsinnender Künstler wie Hanfstängl auf die wichtige Entdeckung aufmerksam wurde. Während die Daguerreotypie und die Photographie, getragen von der Vorliebe unserer Zeit für realistische Auffassung und Darstellung, überall meistentheils von unberufenen Händen ergriffen wurden, deren oft tölpelhaftes Ungeschick den feineren Sinn fast feindlich gegen die Sache selbst stimmen könnte, gehörte Hanfstängl zu den Wenigen, die des so arg mißhandelten Kindes der Neuzeit mit vollem künstlerischem Sinne sich annahmen und ihm eine höhere Vollendung zu geben suchten.

Im Allgemeinen hat bisher die Photographie in der Darstellung lebender Personen ihre tiefste Schattenseite entfaltet. Die Gründe dieser Erscheinung liegen auf der Hand. Kommt es bei einem Werke der Architektur oder Plastik, das in seine Form unwiderruflich festgebannt ist, nur darauf an, daß man einen günstigen Standpunkt wähle, um es durch die Maschine wiedergeben zu lassen, so sind bei Herstellung eines photographischen Portraits Erfordernisse feinerer Art zu berücksichtigen. Da ist auf günstige Stellung, auf den wechselnden Ausdruck, die momentane Haltung, kurz auf all' jene Nüancen zu achten, welche die rasch vorüberfliegende Stimmung des Augenblicks dem persönlichen Grundcharakter aufprägt. Die meisten Photographen haben aber einen so kläglich beschränkten Horizont sowohl der Anschauung, als auch der technischen Praxis, daß ihre Patienten — denn dazu machen sie die Unglücklichen, welche sich ihnen auf Gnade und Ungnade anvertrauen — nur die allersteifste Haltung annehmen dürfen, mit der starren Richtung der Augen auf den einen üblichen Punkt; mit den eckig abstehenden Armen, welche in diesem Augenblicke nur dazu geschaffen zu sein scheinen, um die Hände, die dem Maler schon so viel Noth verursachen, auch der Sonne gegenüber durch sorgfältiges Verstecken zu verleugnen; kurz mit all' der Peinlichkeit, welche sich sogar der einzelnen Härchen auf dem Haupt mitzutheilen scheint, und besonders mit Zugabe des unvermeidlichen kleinen Tisches mit der Blumenvase — bei weiblichen — oder dem Buche — bei männlichen Portraits. Kommt dann noch die nachpinselnde Retouchirhand eines solchen Stümpers, der aus dem gewerbsmäßigen Mißbrauch des lieben Sonnenlichts seinen Unterhalt zieht, hinzu, so ist ein Bild fertig, das die Qualen des Sitzenden gleichsam in Permanenz erklärt.

Dieses am meisten verwahrloste Gebiet hat Hanfstängl nun vorzüglich zum Ziel seiner Thätigkeit gemacht. Als ächter Künstler

erfaßt er seine Aufgabe. Er studirt sich schnell in das besondere Wesen der darzustellenden Persönlichkeit ein, um nicht bloß eine schöne, sondern auch eine charakteristische Photographie zu gewinnen. Von Letzterem geht er aus, das Erstere kommt unter seinen anordnenden Händen dann von selbst hinzu. In anziehendem Gespräch pflegt er Jedem schnell seine eigenthümliche Haltung, Bewegung und Stellung, seinen besondern geistigen Ausdruck abzulauschen; so bietet sich ihm sofort das zu benutzende Grundmotiv; was dann sonst noch von Aeußerlichem hinzukommen muß, weiß er mit Geschick so zu wählen, daß es der Geistesrichtung, dem Lebenskreise des Darzustellenden entspricht. Hat er auf diese Weise gleichsam den Silberblick der persönlichen Erscheinung erfaßt, so mustert er dann das Ganze mit prüfendem Auge, zupft hie und da Etwas zurecht, ordnet geschmackvoll den Faltenwurf und versteht durch diese Sorgfalt sogar der unschönen heutigen Männertracht so viel Anmuth abzuschmeicheln, wie irgend möglich ist. Bringt aber der Gegenstand seiner Aufmerksamkeit ihm durch Tracht oder besondere Gewöhnung ein malerisches Motiv entgegen, so verfehlt er nicht, dasselbe mit liebevollstem Eifer auszubeuten, namentlich versteht er sich auf den stattlichen Wurf faltenreicher Mäntel vortrefflich.

Und doch, so unerläßlich alle diese Eigenschaften für das Gelingen der Bilder sind, das Geheimniß der Vortrefflichkeit dieser Photographien beruht noch auf etwas ganz Anderem. Es beruht auf der Liebenswürdigkeit ihres Urhebers, auf der hingebenden Liebe, die er dieser Thätigkeit widmet. Man muß die Freude sehen, die ihm aus den Augen blitzt, wenn er Alles wohl erwogen und glücklich arrangirt hat, die fast zärtliche Besorgniß, mit welcher er den Sitzenden in guter Stimmung zu erhalten bemüht ist, und die anmuthigen geselligen Vorzüge seines Wesens und seiner Unterhaltung, die ihm zur Erreichung dieses Zweckes zu Gebote stehen. Wie es ihm selbst ein Vergnügen ist, eine schöne Photographie hervorzubringen, so weiß er auch dem Darzustellenden die Mühe und den Zwang des Sitzens auf's Heiterste hinwegzuscherzen. So bringt er ihn unvermerkt dahin, sein Wesen in freier, ungezwungener Weise herauszugeben, sich in froher, geistig belebter Stimmung zu zeigen und demgemäß sein Bestes an's Licht zu kehren. Dadurch bekommen seine Photographieen alle einen freudigen Sonntagsausdruck, keinen verdrießlichen Werkeltagscharakter. Das scheint mir aber die höchste Kunst des Photographen zu sein, wenn er seinem gleichgültig wirkenden Instrumente die darzustellende Person so vorführt, daß sie unbemerkt ihr eigner lebensfrischester Darsteller wird.

Dabei ist alles Technische von musterhafter Vollendung. Die Töne der Carnation, das Haar in seiner verschiedenen Farbe und Gruppirung, die mannichfaltigsten Stoffe in der Besonderheit ihrer Textur und Färbung, werden in solcher Sauberkeit, in so reicher Abstufung der Tinten gegeben, daß diese meisterhafte Beherrschung einer so schwierigen Aufgabe wahrhaft bewundernswerth erscheint. Nicht minder pflegt Hanfstängl auch die Hände, die den meisten Photographen ein Schrecken sind, in so glückliche Haltung zu bringen, daß ihre für die Charakteristik ungemein wichtige Bedeutung vollkommen sich geltend macht und sie zugleich, mit Vermeidung der leidigen Vergrößerung dieser Theile, in voller Deutlichkeit ihres plastischen Lebens und in harmonisch schönen Linien und Bewegungen sich zeigen. Wollte ich von allen Mitteln reden, die ihm für alle diese Rücksichten zu Gebote stehn, und in jedem Augenblicke ihm neu einfallen, ich würde nicht fertig werden. Mit einem Worte: Hanfstängl betreibt das Photographiren wie eine Passion, so daß er, was irgend von interessanten Menschen und Köpfen ihm begegnet, was durch geistige Bedeutung sich auszeichnet, sich nicht leicht entgehen läßt. Die Wände seiner Zimmer sind bedeckt mit solchen Photographieen, die nicht allein an sich betrachtet meisterhaft, sondern in der Regel auch vermöge des Interesses an der dargestellten Persönlichkeit doppelt anziehend sind. So hat er namentlich von den Münchener Künstlern eine ganze Galerie charakteristischer oder schöner Köpfe gewonnen, und bei manchen, die durch Liebhaberei an alterthümlichen Gegenständen, Krügen, Pokalen und Schnitzereien aller Art sich auszeichnen, weiß er durch geschmackvolles Arrangement solcher zierlichen Dinge kleine Lebensbilder hervorzubringen, die dem Eindruck kostbarer Gerhard Dow'scher Kabinetsstücke gleich kommen. In dem ganzen Bilde herrscht dann eine Klarheit, eine Wärme und Harmonie bei reichster Abstufung der Töne, daß man die Farbenwirkung eines fein ausgeführten Gemäldes vor sich zu haben glaubt. Ich meinestheils habe auf dem Gebiete photographischer Portraitdarstellung nichts gesehn, das sich an allseitiger Vollendung mit den Hanfstängl'schen Arbeiten messen dürfte, und selbst in Paris auf der Weltausstellung sollen diese Werke Aufsehen erregt haben.

Was zuletzt dem Erzeugniß des Photographen den harmonischen Abschluß geben muß, die Retouchirung der kleinen Fehler und Mängel, die immer noch zurückbleiben, führt Hanfstängl mit der Sicherheit und Gewandtheit eines Künstlers aus, der selbst sich aufs Portraitiren versteht und eine Anzahl trefflicher lithographirter Bildnisse geliefert hat. Indem er sich dabei auf das Nothwendigste beschränkt und sich stets vom lebendigen Ausdruck des Originals leiten läßt, vermeidet er sorgfältig, den zarten und leichten Duft, welchen der chemische Prozeß der Lichtwirkung so unnachahmlich hervorzubringen pflegt, irgend zu beeinträchtigen. Daher kann man seinen Photographieen nur bei schärfster Prüfung die Retouche anmerken, während sie beim Gesammtanblick ganz unberührt von der nachhelfenden Hand erscheinen. —

Fragt man nun, was für Vortheile oder Nachtheile denn die Kunst aus dieser neuen Technik zu erwarten hat, so scheint die Antwort einfach. Sehen wir von der Darstellung von Gebäuden und Skulpturwerken ab, für deren absolut treue Wiedergabe die Photographie von unberechenbarem Werth ist, und nehmen bloß das auf diesem Wege gewonnene Portrait lebender Personen in Betracht, so ist nicht zu leugnen, daß einer gewissen Art der Bildnißmalerei dadurch großer Abbruch geschehen wird, jener nämlich, die mit ihrer flachen Mittelmäßigkeit sich so entsetzlich breit macht. Solchen unästhetischen Leistungen gegenüber erscheinen Photographieen, die mit edlem künstlerischem Sinn ausgeführt sind, als hoch willkommener Fortschritt. Hier ist doch in verbürgtester Sicherheit das treue Spiegelbild des realen Lebens mit all seinen Zufälligkeiten, aber, wenn ein Meister wie Hanfstängl dazu kommt, auch in der vollen Bedeutung seines Wesens. Derjenigen Scheinkunst also, die Nichts kennt, als die Nachahmung gemeiner Wirklichkeit, ist in der Photographie eine mächtige Rivalin entstanden, die ich ihr von Herzen gönne. Der wahren Kunst aber, deren Aufgabe die Idealisirung der Naturformen ist, wird die Photographie nicht allein nicht schaden, sondern in manchen Punkten sogar genug des Belehrenden bieten können. Jedenfalls dürften jenen Künstlern, deren Werke, oft bei glänzender Außenseite, doch nicht über ein durchaus mechanisches Reproduciren sich erheben, die Leistungen eines Mannes, der durch geistige Beherrschung sogar dem rein mechanischen Prozesse den Werth und die Weihe künstlerischer Schöpfungen verleiht, der ein Gebiet, auf welchem in der Regel nur der rohe Zufall waltet, dem höhern Regulator seines freien Willens, seiner ästhetischen Einsicht unterworfen hat, ein Sporn der Nacheiferung sein.

Die Kunstausstellung in Antwerpen.

II.

Landschaft. Seestück.

Die Schule der belgischen Landschafter entfaltet eine rüstige Thätigkeit. Einige unter ihnen arbeiten mit Erfolg in der Weise fort, die sie sich gebildet haben; wir rechnen dahin Kindermans, Fourmois, Quinaux u. a.; andere scheinen vornämlich dahin zu trachten, die Nachahmung bestimmter Manieren vermeidend, die Natur, die in ihrer Mannigfaltigkeit selbst verschiedene Auffassungsweisen zuläßt, unmittelbar zu ergreifen, in welcher Hinsicht sich De Knyff, Keelhoff, Lamorinière hervorthun. Unter den Seestücken, deren Zahl wie gewöhnlich gering ist, haben wir weder einen neuen Namen, noch den Beweis gefunden, daß die großen Fortschritte der Landschafter auch auf diesen Zweig Einfluß ausgeübt hätten.

De Knyff hat drei Stücke ausgestellt, eins davon: „Ansicht aus der Campina bei Sonnenuntergang" von sehr großem Umfang. Auf diesem Bilde sehen wir eine flache Haidegegend, die nur durch einige Riehen*) oder Lachen trägen Wassers und einige spärlich verstreute Bäume unterbrochen wird. Im Vorgrunde findet sich ein solches, mit Binsen und Wasserlilien bewachsenes Wasser bis zum Rande des Bildes, weiterhin folgen die Strecken des wüsten Bodens bis an den Horizont, in einer täuschend wahren Abnahme der Farben- und Lichttöne; zur Linken einige Riehen, in denen der Himmel sich abspiegelt, hie und da mit Birken besetzt; auf der Rechten bildet ein wohl entwickelter Eichbaum zu jenen dünnreisigen Bäumen einen passenden Gegensatz. Man muß solche stille, einsame, schlummernde, zum Nachsinnen einladende Landstrecken kennen, um zu verstehen, was aus den angezeigten Elementen sich machen läßt. De Knyff hat damit ein Bild von ergreifender Wahrheit geschaffen, ausgezeichnet durch die Auffassung des Objekts, so wie durch den Reichthum der Farbe. Auch die beiden anderen Stücke von ihm: „Dämmerung" und „Ansicht aus der Provinz Namür" beweisen es, wie es dem Maler nur darum zu thun war, die Natur getreu aufzunehmen. — In derselben Richtung, den lebendigen Eindruck frisch und ungekünstelt wiederzugeben, finden wir auch Keelhoff, der zwei „Ansichten aus dem Limburgischen" geliefert hat. Obschon im Grundsatz mit dem vorher genannten Künstler verwandt, oder vielmehr eben deswegen, zeigt Keelhoff eine eigenthümliche, recht ansprechende Auffassung der Landschaft. Auf seiner „Gegend um Stearhaeren" sehen wir einen von Bäumen eingefaßten Weg, mit einem Durchblick auf das Land. Die Bäume im Mittel- und Hintergrunde, so wie die stellenweise Beleuchtung des Bodens durch das Laubwerk zeichnen sich durch große Wahrheit aus. Das Colorit ist von gutem Ton, sehr fein gehalten, das Licht angenehm und leicht. — Dem Namen Lamorinière begegnen wir zum ersten Male auf der öffentlichen Ausstellung. In seiner „Märzlandschaft" und seiner „Herbstansicht" zeigt er gute Studien. Die Ausführung ist sehr sorgsam, bis in's Kleinste, was ohne Zweifel den Anhängern des älteren Geschmacks gefallen wird, die ein Gemälde, wie der Naturforscher ein Insekt, durch's Vergrößerungsglas anblicken. Wir wollen den Sinn für Naturwahrheit, der die geringsten Theile mit Liebe und Fleiß ergreift, nicht verkennen, müssen jedoch bemerken, daß der Maler vor Allem durch den Totaleindruck wirkt, daß er es der Natur im Besonderen nie nachthun kann, daß seine Kunst, als freie, das Naturbild vergeistigen, zum Ausdruck der Seele umschaffen soll. Uebertriebene Detaillirung führt zur Eintönigkeit, macht schwerfällig, sie läßt uns wohl eine Unzahl von Pinselzügen, nicht die Züge des Lebens wahrnehmen. Das Colorit bei Lamorinière ist zu düster. — Unter den fünf Landschaften von Kindermans war die größte: „Ansicht von den Ufern der Senne" schon früher bekannt. Auswahl anziehender und malerischer Gegenden, Feinheit und Mannigfaltigkeit der Behandlung, an der nichts Steifes und Herkömmliches klebt, sind die auszeichnenden Eigenschaften dieses bekannten Meisters. Am meisten, und mit Recht, scheint er sich in heimathlichen Landschaftsbildern zu gefallen: Bäche, von Weiden bewachsen, durch fette Wiesen sich schlängelnd, dabei weidendes Rindvieh, gelingen ihm gut; das leichte und spitz auslaufende Laubwerk behandelt er mit Anmuth, die Thiere sind trefflich gezeichnet und gemalt. — Fourmois (vgl. Nr. 17 des D. Kunstblatts) hat einige Arbeiten geliefert, die in ihrer Art Meisterstücke sind. Als vor etwa 10 Jahren die Bilder von Koekkoek so großes Aufsehen in Belgien machten, gab es für Fourmois daselbst kein Publikum; doch ermuthigten ihn manche unter den Künstlern, die sein Talent erkannten. Fourmois ging ungestört seinen Weg fort, auch im Publikum lernte man besser sehen und urtheilen und gestand ihm vor vier Jahren auf der Brüsseler Ausstellung einen entschiedenen Erfolg zu. Doch stehen seine gegenwärtigen zwei Bilder unter den damaligen. Bei eleganter und im Einzelnen geschmackvoller Behandlung fehlt es an Harmonie der Farbe. — Die Uferansichten von Le Hon sind sehr gut ausgeführt, fett und leuchtend gemalt. — Von Robbe's zwei italienischen Landschaften ist der „Wintermorgen in der römischen Campagna" am besten gerathen.

Noch sind einige fremde Gäste zu erwähnen. Die Schweizerlandschaft von Calame entspricht dem Ruhme dieses Meisters nicht. — Die beiden Waldlandschaften von Koekkoek sind zwar sehr sorgfältig gearbeitet, es fehlt aber der Behandlung an Weite und Freiheit. Bei dem wohlerworbenen Namen, dessen Koekkoek sich erfreut, ist doch ein gewisser Stillstand an ihm bemerklich. — Ansehnlich sind die Beiträge der Düsseldorfer. Eine große „italienische Landschaft im Dämmerlichte" von O. Achenbach läßt uns die brennenden Tinten der glühenden Sonne Italiens recht sprechend anschauen. — Seit langen Jahren und immer höchst willkommen findet sich A. Achenbach's Name auf den belgischen Ausstellungen: die „cyklopischen Felsen an der sicilianischen Küste", eine Land- und Wasseransicht, links das Gestein, rechts das Meer, von der vollen Sonnenscheibe überstrahlt. Es ist begreiflich, daß ein so fruchtbarer Maler, wie Achenbach, schon um der Abwechselung willen, einen Effekt, wie den angezeigten, durch das ganze Sonnenlicht, zu unternehmen bewogen wird. Bei noch so großer Geschicklichkeit bleibt es jedoch immer mißlich, die Lichter der Palette an dem vollen Sonnenbild zu versuchen, zu dem auch unser Auge ohne allen Schleier nicht ohne Gefahr aufblickt. Der Malerei genügen die gemilderten, durch allerlei Grenzen gedämpften und gehobenen, in der Einschränkung selbst um so mehr belebten Lichter, wir haben nur mit den abgeleiteten mannigfachen Wirkungen jenes Lichtquells zu verkehren. Wohl mag Achenbach die Hülfsmittel seiner Kunst aufgewandt haben, dennoch ist sein Sonnenball bleich und teigig gegen die Herrlichkeit der wirklichen untergehenden Sonne, und gar der sicilischen. Die Felsenpartie ist meisterhaft, die Wasser des Meeres wahr und belebt. — In der „Ansicht von Scheveningen" sinkt die Sonne hinter einem großen Gewölk, welches das Bild diagonal in zwei Hälften schneidet. Ausgezeichnete Farbe, vorzügliche Wirkung der gebrochenen Töne im Silbergrau beurkunden die Hand des Meisters. Ob die Wellenzüge den Linien des bewegten Meeres ganz entsprechen, lassen wir dahingestellt. — Die großartige Natur Norwegens ist von Gude originell und mit Wahrheit vorgeführt. — Ein norwegisches Gebirgs- und ein deutsches Waldbild von Leu zeigen gleichfalls die Düsseldorfer Schule von ihrer vortheilhaften Seite. Der Eichenwald ist groß-

*) Ein in Niedersachsen gebräuchliches Wort, das der Einbürgerung in die Schriftsprache wohl würdig wäre. Riehe ist von gleichem Stamme mit zerrinnen.

artig behandelt und zeigt das Talent des Meisters in einer Art, die man in Belgien bei ihm noch nicht kannte, da man bisher nur Hochgebirge und Seen von ihm gesehen hatte. — Hengsbach malt aufs beste den weiten Horizont, den man von Schweizer Höhen herab um sich erblickt; die verschiedenen Pläne treten aufs schicklichste heraus.

In der Marine haben wir noch einige Belgier zu nennen: Zwei Stücke von Waldorp in seiner bekannten Manier; von Clays „die Küste von Boulogne am Morgen" sehr ansprechend; Francia in etwas gekünstelter Manier; Jacob-Jacobs hat zwei „Flußansichten" und den „Meerbusen von Smyrna" dargestellt; in dem letzteren Bilde ist er mit ein Paar Farben, Blau und Gelb, ohne Wahrheit und Harmonie, in derselben Art, wie er schon lange Bilder aus dem Morgenlande liefert, umgegangen; die norwegische Scene: „der Elsmann" ist für einen so großen Rahmen viel zu kleinlich behandelt, er scheint eine Menge einzelner Bilder, statt eines ganzen, zu umfassen. — In de Winter's „Mondschein" fühlt man Achenbachs Einfluß; de Winter wiederholt Aehnliches zu häufig.

Wir reihen hier die Lichteffecte von Van Schendel an, deren er drei gegeben hat. Die Geschicklichkeit dieses Meisters bleibt sich gleich, es sind ähnliche Aufgaben mit denselben Mitteln kunstvoll ausgeführt, die Formen rundlich, nicht sehr charakterisirt, der Abglanz der Lichter wenig belebt.

Thierstück. — Verlat, aus Antwerpen, aber in Paris lebend, hat sich, obwohl noch jung, einen Namen als Thiermaler erworben. „Der vergiftete Pfeil", ein lebensgroßes Stück, rechtfertigt diesen Namen. Ein Löwe hat seine Krallen in die Brust eines vor ihm niedergestürzten Jägers eingeschlagen, während ein anderer Jäger dem Löwen den vergifteten Pfeil ins Herz geschossen hat; das Gift äußert eine augenblickliche Wirkung, der Löwe, man sieht es, obwohl noch stehend, wird gleich verenden und seine Beute wird frei werden. Der Ausdruck des Raubthiers ist vortrefflich. Die Jäger, fast nackte Indianer, sind in der Zeichnung nicht genau genug. — Verboeckhoven, längst als Thiermaler berühmt, hat gleichfalls einen tödtlich verwundeten Löwen vorgestellt. Die Vorzüge dieses Malers: sehr correcte Zeichnung, anatomisch genaue Kenntniß der Thierform, sind sich gleich geblieben. Unter seinen älteren Productionen aber scheinen uns manche lebensvoller und gemüthlicher gerathen zu sein. Vielleicht würde dieser Meister, dessen kleinere sehr vollendete Bilder so beliebt sind, besser thun, seine Thätigkeit mehr einschränkend zu sammeln. Sah man früher von ihm Sculpturen, lebensgroße nackte Frauen, und auf dem diesjährigen Salon sein eigenes Portrait, so können wir darin nur private Uebungen seines Geschmacks erkennen, die zu seinem Rufe gewiß nicht beitragen. — Zwei Gruppen von Lachenwitz zu Düsseldorf: „ein bei seinem Mahl von Hunden angefallener Wolf" und eine „Löwenhöhle" sind in Composition und Zeichnung vorzüglich gut, während das Colorit nicht befriedigt.

Schlußbemerkungen.

Wir haben auf die Stärke der Belgier im Genre und in der Landschaft hinlänglich aufmerksam gemacht. Die Blüthe dieser zwei Gattungen ist zum Theil aus der äußeren Unterstützung, die ihnen leichter zufließt, zu erklären. Da sie in kleineren Dimensionen arbeiten können, schließen sie sich mehr dem Zeitgeschmack an, der Gemälde, wie andere Dinge des Luxus, sucht. Anders ist es mit der eigentlichen Historienmalerei; sie verlangt ansehnliche Rahmen, verursacht dem Urheber selbst großen Aufwand; sie zu heben, überschreitet die Mittel der Privaten, nur der Staat kann ihr unter die Arme greifen. Bekannt ist es, wie S. M. der König Leopold die verschiedenen Kunstzweige durch Aufmerksamkeit und zahlreiche Ankäufe aufmuntert. Auch mehrere Städte, vor allen Brüssel, haben an Monumente der bildenden Kunst große Summen gewandt. Aber die belgischen Kammern lassen sich durch diese Beispiele nicht zur Nachahmung reizen. Noch vor Kurzem beschnitten sie das unter dem Minister Rogier vorgelegte Budget der schönen Künste. Doch fehlt es nicht an Kräften, keineswegs an Liebe für größere Unternehmungen, namentlich aus der vaterländischen Geschichte. Seit lange hat man in diesen Landen keine so günstige Gelegenheit gehabt, die Thaten der Vorzeit durch erprobte Meister darstellen zu lassen. Wir brauchen nur Gallait zu nennen, der dazu im vollen Sinne fähig ist. Aber wie lange ist es her, daß er, ohne alle Bestellung von der Regierung, sein Talent auf gewöhnliche, dem Verkauf zugängliche Sachen wenden muß. Allerdings wurde ihm einmal durch den oben genannten Minister der Antrag gemacht, die Bildnisse des Königs und der Königin in ganzer Figur zu malen, aber die Verkürzung des Preises vereitelte die Ausführung. Die Kammern, durch die bekannten Parteiungen in fortwährender Fluctuation gehalten, scheinen des nationalen Elements, das in der höheren Kunst wohnt, wenig zu achten. Die, welche sich die Liberalen nennen, freigebig an schönen Worten, schmücken sonst gern ihr Programm mit dem Anspruch, den Fortschritt in allen Gebieten der Geistesthätigkeit zu betreiben; allein nichts beweist es mehr, daß sie aus einem Jahrhundert der Verneinung und der Abstraction herstammen, als ihre Kargheit gegen die schönen Künste. Ihr Freiheitsbegriff, hohl und materialistisch, ermangelt jeder tieferen Auffassung des Lebens und des Geschmacks an den edleren Werken des Genius. Wie laut pflegen sie nicht an das Nationalgefühl zu appelliren; wenn es aber gilt, die inneren Anlagen des Volksgeistes wach zu rufen, Talente zu heben, ja nur zu benutzen, um durch Reproduction der alten und neuen geschichtlichen Größen mit der Kunst zugleich das Nationalbewußtsein zu schüren, so bringen sie nur ihre eigene Unfähigkeit zu Tage. Sie waren eine gute Weile, wie ungestört, am Ruder; es ist aber nichts geschehen, um die Reihe von Kunstwerken, die vor 13 Jahren mit Gallait's „Karl V." und Debiefve's „Compromiß des Adels" angefangen war, fortzusetzen. Oder sollen wir von der entgegengesetzten Partei eine Beförderung der Künste im vaterländischen Sinne erwarten? Es möchte seine Schwierigkeiten haben, dieses Zutrauen mit Ansichten zu reimen, die von Schriftstellern dieser Richtung aufgestellt sind, denen zufolge z. B. Alba als ein ganz gesetzmäßiger und fast väterlicher Regent, die Grafen Egmont und Hoorne aber, als schuldige Empörer, mit allem Recht hingerichtet erscheinen sollen. Für die kirchliche Malerei könnte man mit Fug an die katholische Partei große Anforderungen stellen. Aber bis jetzt ist diese so natürliche Hoffnung leer geblieben; es scheint an dem geistigen Aufschwung, den dieser Theil der Kunst voraussetzt, sehr zu fehlen. Wir könnten talentvolle Maler nennen, die im religiösen Fach etwas Gutes und Neues versprechen, denen es nicht an Eifer, Kenntniß, Bildung und Mitteln jeder Art gebrach, die aber, ohne alle Ermuthigung von außen gelassen, sich dem Portrait und dem edleren Genre zuwenden mußten. Auch in unserm diesjährigen Bericht sind einige tüchtig Strebende genannt, deren Leistungen in der höheren Malerei mit Hoffnung erfüllen; aber wir sehen voraus, daß sie, wie Manche vor ihnen, gleichfalls gänzlich verlassen bleiben werden. Diesen Allen möchten wir an's Herz legen, auf der ernsten Bahn ihres Talents zu verharren und zu bedenken, daß in allen Dingen von der Ausdauer und Rüstigkeit der Einzelnen das Meiste abhängt, und daß es, während die Welt in Aeußerlichkeit und eitlen Schein sich verliert, dem tieferen Geiste zukommt, sich mit seinen besseren Ideen zu sammeln und zu behaupten. Allerdings ist es schmerzlich zu sehen, welche Summen für Gewänder, Fahnen, geschmückte Heiligenbilder aufgewandt werden, wie die Kaufbuden mit allerhand kirchlichem Zierrath, bei dem man mehr auf Masse und Geldwerth sieht, als auf den Geschmack, anwachsen, während die Werkstätten der höheren Kunst still werden.

Allein wir dürfen glauben, daß auch diese den Sinnen entstammende und darauf berechnete Mode verrauschen werde, daß man wieder den Kern hegen und pflegen müsse, weil daraus allein das Leben sprießt. Von dem Vorgange der anerkannten Meister, die es nicht nöthig haben, sich nach dem Winde der Gunst zu drehen, von der Thätigkeit und Einsicht der Academiedirectoren wird Vieles abhängen, um die Kunstthätigkeit in würdiger Höhe zu halten oder dahin zurückzuführen. Mögen sie bedenken, wie oft sie Gelegenheit haben, eine gute Sache bei den obersten Instanzen selbst zu empfehlen.

Wir haben gelegentlich angemerkt, daß in der belgischen Kunst eine Krisis eingetreten zu sein scheint, von der wir erwarten, daß sie nach neuen Quellen und Normen der Natur sucht. Es sei uns vergönnt, an diese Ansicht anknüpfend, auf ein Vorbild der Produktion hinzudeuten, das eben jetzt besser als vormals ins Auge gefaßt werden kann. Man hat kürzlich die „Kreuzesabnahme" von **Rubens** mit großer Sorgfalt, unter der Leitung einer Commission von Chemikern und Kunstverständigen, restaurirt. Das zu diesem Behuf von der Altarwand abgenommene Bild wurde in eine Kapelle der Antwerpener Hauptkirche gebracht, wo man eine Werkstatt einrichtete. Obgleich die Restauration seit einigen Monaten beendigt ist, soll, wie man sagt, das Bild noch eine Zeit lang an seinem jetzigen Platz bleiben, bis zwei äußere Seitenportale fertig sind, die in der Absicht gebaut werden sollen, den scharfen Luftzug, dem das Gemälde bisher ausgesetzt war, zu verhüten. So sieht man nun jenes Meisterwerk in der günstigsten Nähe. Wer staunte nicht über die Kraft des Malers, der die Natur zugleich so beobachten und beherrschen konnte! Eine vollständige sinnliche Handlung in den bei der Abnahme des Kreuzes Beschäftigten, eine andere, erhabene, göttlich heroische Handlung, die in der Gestalt des Christusleibes als vollendet sich kundgiebt, eine dritte innige der theilnehmenden Freunde, dabei eine Hoheit der Auffassung, welche die Bedeutung des Geschehenden mächtig empfinden läßt, ein göttlicher Adel in dem Körper des Gekreuzigten, Wahrheit und Kraft überall, dies Alles sieht man verkörpert vor sich. Dazu der Glanz und die Fülle der Farben, die dramatische Verschlungenheit der Figuren, die Reinheit des Styles, zu der **Rubens** in diesem Hauptbilde sich emporgeschwungen hat, dies wußte Jeder längst, aber man hat es jetzt weit sprechender im Blick. Auch erkennt man jetzt, was der etwas hohe Platz des Bildes im Dom nicht wahrnehmen ließ, mit welch sicherer Meisterhand, ohne Schwanken und Zaudern, wie aus Einem Guß das Werk geschaffen und ausgeführt ist. Wer hat nicht von der Masse Rubensscher Arbeiten Vieles gesehen, unter denen selten etwas ist, was ganz befriedigt, indem sein Pinsel zu gern in der sogenannten Poesie des Fleisches, die freilich eine Unpoesie ist, geschwelgt hat. Aber es ist eine weite Kluft selbst von seinen anderen besseren Arbeiten bis zu der „Kreuzesabnahme". Dürfte man annehmen, daß die Gelegenheit eines näheren Selbststudiums des Rubensschen Hauptwerkes eine richtigere Kenntniß dieses Meisters anbahnen werde, so könnte daraus die belgische Malerei nicht geringen Nutzen ziehen; denn da sie wenig in die Ferne geht, um sich zu unterrichten, so kommt es ihr um so mehr zu, an dem Großen und Vollendeten, zu dem sogar ein patriotischer Zug sie führt, sich zu erbauen und zu belehren. **

Briefe aus der Schweiz.

Die neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln.

(Geschrieben in London, Ende 1852.)

III.

(Hierzu eine lithographirte Tafel.)

Lieber Freund! Ich vergaß die Einlagen dem vorigen Schreiben beizufügen und benutze den Vorwand, um meine Mittheilungen über die Inschrift, von der ich Dir gestern sprach, wieder aufzunehmen. Fasse Dich also in Geduld und verfolge den Bericht über den Inhalt der Inschrift mit Aufmerksamkeit. Er soll nur als Einleitung dienen und wird, vielleicht durch noch ein Paar andere Spezialitäten hindurch, zu Allgemeinerem führen.

Die Inschrift wurde, wie gesagt, in der Nähe der Propyläen gefunden und ist verstümmelt. Nur zwei große Bruchstücke von Marmortafeln und ein kleineres, das vielleicht einer dritten angehörte, haben sich erhalten. Jede Tafel ist an einer Seite vollständig mit Inschrift bedeckt, die durch zwei durch einen halbzölligen Zwischenraum von einander getrennte Colonnen hindurchläuft. Die Tafeln sind etwa 18 Zoll hoch und 8 Zoll breit. Die Buchstaben sind denen der früher gefundenen Inschrift ähnlich, doch findet ein Unterschied in der Rechtschreibung einiger in beiden Inschriften vorkommenden technischen Ausdrücke und Ortsbezeichnungen statt. Der Inhalt der Inschrift, so weit sie sich erhalten hat, läßt sich in folgende Paragraphen bringen.

Erste Tafel, erste Colonne.

§. 1. Löhne für die Zimmerleute (die alle einzeln genannt sind), welche die Decke befestigten (*τὴν ὀροφὴν καταστᾶσιν*), den gebogenen Balken (*καμπύλην σέλιδα*) in sein Lager, und die anderen Balken jeden in das seinige versetzten. Der Lohn für jeden Mann ist eine Drachme.

§. 2. Löhne für Zimmerleute, welche das Gerüst der Säulen der Prostasis abnahmen. Sechs Männer, jedem eine Drachme.

§. 3. Löhne für die Zimmerleute, welche in dem Inneren unter der Decke das Gerüste für die Enkauten aufführten. Im Ganzen 4 Drachmen.

§. 4. Für Fortschaffung der Rüstzeuge (*μηχάνας ἀναφορήσασιν*).

§. 5. Gesammtbetrag der Löhne für die Handwerker (*ὑπουργοῖς*) 84 Drachmen und 4 Obolen.

§. 6. Tagelohn für die Säger (*πρίσταις*), welche die Deckplatten für die Decke arbeiteten. Eine Drachme auf den Mann. Zusammen 46 Drachmen.

§. 7. Lohn für die Enkauten, welche das Kymation über dem Epistylion in dem Inneren enkaustisch bemalten; für jeden Fuß 5 Obolen. Gesammtbetrag der Löhne für die Enkauten 30 Drachmen (also für 36 Fuß Länge des Kymation, die Drachme zu 6 Obolen gerechnet).

§. 8. Lohn für die Vergolder, welche die Muscheln (*χάλκας*) vergoldeten.

§. 9. Bezahlung des Architekten Archilochus 37 Drachmen. (Monatslohn.)

§. 10. Dergl. für den Bauschreiber Pyrgion 30 Drachmen 5 Obolen. (Monatslohn.)

§. 11. Monatsabschluß der Rechnung. Erhalten vom Schatzmeister der Göttin 4300 Drachmen, — ausgegeben 1790 Drachmen 3 Obolen.

Erste Tafel, zweite Colonne.

§. 1. Lohn für Zimmerleute, 7 Tage à 5 Obolen macht fünf Drachmen und 5 Obolen.

§. 2. Lohn für die Befestigung der Deckplatten in dem Vorderbaue (ἔμπροσθεν), 2 Drachmen für jedes ὀπαῖον, für 4 ὀπαῖα 8 Drachmen.

§. 3. Lohn für die Befestigung des herumgehenden Kymation im Vorderbau, 2 Drachmen für jedes ὀπαῖον, 6 ὀπαῖα macht 12 Drachmen.

§. 4. Desgleichen für den Hinterbau (ὀπίσω), sechs ὀπαῖα à 2 Drachmen macht 12 Drachmen.

§. 5. Gesammtbetrag der Löhne für den Zimmermann 70 Drachmen 4 Obolen.

§. 6. Tagelohn für . . . ꝛc. (Dieser sehr verstümmelte Paragraph enthält die Worte τροχιλείαν (Winde), κεκρόπιον, κεκροπικά, von welchen später noch die Rede sein wird.)

§. 7. Löhne für die Herabnahme des Gerüstes von der Mauer . . . . . , auf welcher die Bildwerke (τὰ ζῶα) . . . .

Zweite Tafel, erste Colonne.

§. 1. Für den Speerträger 110 Drachmen.

§. 2. Für den Jüngling neben dem Panzer von Phyromachos aus Kephissia 60 Dr.

§. 3. Für das Pferd und das, was von hinten gesehen wird und ausschlägt, an Praxias aus Melita 120 Dr.

§. 4. Für den Wagen, den Jüngling und die eingespannten zwei Pferde 240 Dr.

§. 5. Für den, der das Pferd führt, von Phyromachos, 60 Dr.

§. 6. Für das Pferd und den Mann und die später hinzugefügte Stele von Mynnion 127 Dr.

§. 7. Für den, der den Zügel hält, von Sokles, 55 Dr.

§. 8. Für den Mann, der sich auf den Stab stützt, neben dem Altare, von Phyromachos, 60 Dr.

§. 9. Für die Frau, der das junge Mädchen sich anschmiegt, von Jasos, 80 Dr.

§. 10. Gesammtbetrag der Ausgaben für das Gebäude (οἴκου) 3316 Dr., Vorschuß 3302 Dr.

§. 12. Beginn einer neuen Monatsrechnung, Erwähnung eines Vorschusses von Seiten des Schatzmeisters der Göttin von 1238 Dr.

§. 13. Zwei Tafeln, auf denen die Rechnung einzugraben ist, 2 Drachmen.

§. 14. Dem Steinarbeiter für das Kanneliren der Säulen gegen Osten, und zwar:

erstens für die Säule, die nach dem Altar zu steht, der vom Altar der Dione angerechnet der dritte ist (τὸν βωμὸν τὸν τρίτον ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης). 5 Arbeiter, jedem 18 Drachmen;

§. 15. für Außenwerke der Säule (τῶν ἐχομένων ἑξῆς) — 7 Arbeiter, jedem 12 bis 13 Drachmen;

§. 16. desgleichen für Außenwerke der Säule (τῶν ἐχομένων ἑξῆς), 6 Arbeitern jedem 16 bis 17 Dr. Zus. 100 Dr.;

§. 17. desgleichen für Außenwerke der Säule 7 Arbeitern jedem 15 Dr. Summa 115 Dr. (Rechnet man für den Tagelohn eine Drachme, so ergeben sich für die Außenwerke dieser einzigen Säule ungefähr 300 Tagelöhne.)

§. 18. Für die Glättung der Wandpfeiler (oder Piedestale, τοὺς ὀρθοστάτας κατάξαντι), und zwar für den neben dem Altare des Thyechus (τῷ παρὰ τῷ . . ηχου βωμῷ, wo Rhizos das verstümmelte Wort in Θυηχου vervollständigt) an Polykles 35 Dr.

§. 19. Für die Kannelirung der Säulen gegen Osten, und zwar für die Säule, welche neben dem Altar steht, welcher der nächste an demjenigen der Dione ist (τὸν κατὰ τὸν βωμὸν τὸν πρὸς τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης), 5 Arbeitern jedem 20 Drachmen; zusammen 100 Drachmen.

§. 20. Für die Außenwerke der Säule 5 Arbeitern jedem 20 Drachmen; Summa 100 Dr.

§. 21. Desgleichen für Außenwerke 5 Arbeitern jedem 20 Drachmen; Summa 100 Dr.

§. 22. Desgleichen für Außenwerke 7 Arbeitern jedem 14 Drachmen 2 Obolen; Summa 110 Dr. 2 Obolen.

§. 23. Desgleichen für Außenwerke. Anzahl der Arbeiter und Betrag der Löhne fehlen mit dem Reste der Colonne.

Zweite Tafel, zweite Colonne.

§. 1. . . . . . . für die plastischen Modelle der Muscheln in den Deckplatten (παραδείγματα πλάττουσι τῶν χαλκῶν τῶν εἰς τὰ καλύμματα) an den Neseus aus Melitte 8 Drachmen (also ungefähr fünf Tagelöhne).

§. 2. Für das andere Modell, nämlich das Akanthusornament in den Deckplatten (ἕτερον παράδειγμα πλάσαντι τὴν ἄκανθαν εἰς τὰ καλύμματα), dem Agathanor 8 Drachmen.

§. 3. Gesammtausgabe für die Wachsmodellirer 16 Drachmen.

§. 7. Gehalt des Architekten Archilochus 36 Drachmen.

§. 8. Gehalt des Schreibers Pyrgion 30 Drachmen.

§. 9. Summe der Gehalte 66 Drachmen.

§. 10. Für die enkaustische Verzierung des Kymation über dem Epistyl im inneren (τῷ ἐντὸς), jeder Fuß zu 5 Obolen, 113 Fuß im Ganzen, 48 Drachmen als Zulage zu dem, was der Enkaust schon früher erhalten hatte (μισθωτεῖ προσαπίδομεν πρὸς ᾧ πρότερον εἶχε).

§. 11. Gesammtausgabe für den Enkausten (im Monate) 48 Drachmen.

§. 12. Monatsabschluß. Ausgegeben 1239 Drachmen 1 Obol, aufgenommen von der Schatzmeisterei der Göttin über 1300 Drachmen. (Die Inschrift ist hier verstümmelt.)

§. 13. Für ein öffentliches Opfer (verstümmelt) (εἰς ἱερὰ μετὰ τῶν δήμ . .)

§. 14. Für ein der Athene geweihtes Opfer am Monatsanfange 4 Drachmen und 3 Obolen.

§. 15. Ausgaben für 2 Papierrollen und für Abschriften der Berechnung 2 Drachmen 4 Obolen.

§. 16. Vier Marmortafeln 4 Drachmen.

§. 17. 166 Blätter Gold zum Vergolden der Muscheln, jedes Blatt eine Drachme, 166 Drachmen.

§. 18. Zwei Talente Blei, um den Fries mit den Figuren zu befestigen (εἰς πρόσθεσιν τῶν ζῳδίων), 10 Drachmen.

§. 19. Zwei Blatt Gold für die beiden Augen der Säulen (εἰς τὼ ὀφθαλμὼ τοῦ κίονος) 2 Drachmen.

§. 20. Gesammtbetrag der Ausgaben für Ankäufe (ὠνημάτων) 189 Drachmen 1 Obole.

§. 21. Steinarbeiten. Kannelirung der Säulen gegen Osten und zwar für die Säule jenseits des Altars, der neben dem Altare der Dione steht (τὸν παρὰ τὸν βωμὸν τὸν (πρὸς) τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης), 110 Drachmen.

§. 22. Für Außenwerke der Säule 110 Drachmen.

§. 23. Für dergleichen 110 Drachmen.

§. 24. Für dergleichen 60 Drachmen.

§. 25. Für die erste Säule abwärts von dem Altare der Dione (τὸν πρῶτον κίονα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης) 110 Dr.

§. 26. Gesammtbetrag der Steinarbeiten 500 Drachmen.

§. 27. Für die Ausführung der Muscheln und zwar für jede Muschel 14 Drachmen. Es werden 27 Muscheln und deren Verfertiger aufgezählt, andere fehlen, da die Inschrift hier abbricht.

Dritte Tafel, erste Colonne.

§. 1. . . . . . . Für Außenwerke, an 9 Arbeiter, einigen 7 Drachmen 1 Obolum, anderen 3 Drachmen 1 Obolum, einem 7 Drachmen, zusammen 48 Drachmen.

§. 2. Für die (dritte) Säule abwärts von dem Altare der Dione (τὸν (τρίτον) κίονα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης, das Wort τρίτον ist Conjektur des Herrn Rhizos) 6 Arbeitern, jedem 8 Drachmen 2 Obolen, macht 50 Drachmen.

Die zweite Colonne des dritten Bruchstückes ist sehr verstümmelt, so daß sich aus dem Uebriggebliebenen nichts mehr mit Bestimmtheit herauslesen läßt. Doch scheint sie wieder einen Altar vorzuführen (vielleicht den der Dione), vermuthlich mit Beziehung zu einer Ante, weil sonst zu den früher erwähnten sechs Säulen (2te Tafel 1ste Colonne §. 14. §. 19; 2te Tafel 2te Colonne §. 21. §. 25; 3te Tafel §. 1 und §. 2) eine siebente hinzukommen würde. Die letzten lesbaren Worte sind nämlich τὸν τοῦ, welche diese, wenn auch nur schwach gegründete Vermuthung zulassen.

Dies, wie Du siehst, für die Archäologie der Baukunst so wichtige Dokument ist nach Rhizos' Conjektur im dritten Jahre nach der ersten aufgesetzt worden, nämlich im vierten Jahre der 92sten Olympiade.

Die Beziehung der älteren Inschrift, von welcher ich später noch ein Paar Worte zu sagen habe, zu dem Erechtheum ist unzweifelhaft. — Was aber berechtigt Thiersch zu der Annahme, daß die unsrige sich ebenfalls darauf beziehe und „daß sie für die Werkführung des Erechtheum von gleicher Wichtigkeit sei, wie die ältere es für die Beschaffenheit desselben und für Kunde seiner einzelnen Theile ist?" Alles, was Thiersch zu der Begründung derselben anführt, ist Folgendes: Das Vorkommen des Kekropion in derselben, die Säulenstellung gegen Morgen, die große Halle, „die auch hier als Prostasis mit Säulen auftritt", das Anlöthen der Reliefe, „die auf Eleusischem Steine geschah, von dem auf der Burg allein das Erechtheum Spuren und Ueberreste zeigt", endlich der Umstand, daß der Bau ein jonischer war, „wie die häufige Erwähnung der Muscheln oder jonischen Eier und die der Säulenaugen, welches die inneren Punkte der jonischen Convoluta sind, beweisen."

Allerdings kommen die beiden Worte κεκρόπιον und κεκρόπια und zwar in Verbindung mit einer Erdwinde (τροχαλεία) vor, und die Rubrik, in welcher dies geschieht, enthielt aller Wahrscheinlichkeit nach die Handlangerlöhne für Fortschaffung von Rüstzeugen (λεκάνας ἀναφορήσασι). Denn obschon der Titel der Rubrik nicht mehr leserlich ist, so ergiebt sich dies dennoch mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus dem Umstande, daß der Name eines Handlangers, Prepos aus Argyllae, hier wieder vorkommt, welcher vorher in einer früheren Rubrik für Fortschaffung der Rüstzeuge schon einmal genannt wird, und daß der Betrag der Löhne gleichfalls eine Drachme für den Mann beträgt. Ferner folgt diese Rubrik unmittelbar nach der Zimmermannsrechnung für Arbeiten an dem Hinterbau (ὀπίσω) und gleich nachher kommt eine Rubrik für das Abrüsten der Mauer, worauf die Bildwerke befindlich sind. Mit diesen Arbeiten scheinen also diejenigen des nicht mehr leserlichen Paragraphen in Verbindung zu stehen, und das κεκροπιον ist wahrscheinlich der Ort, wo die Winde aufgestellt war, unfern des hinteren Theiles des Gebäudes. So denke ich mir die Sache; Herr Thiersch aber, der das Kekropium in das Innere des Erechtheum versetzt, folgert aus dieser für bewiesen angenommenen Voraussetzung, daß, weil das Kekropium in unserer Inschrift vorkomme, diese nothwendig von dem Erechtheum handeln müsse. Ich werde später auf diesen Punkt zurückkommen, und aus dem Vorkommen des κεκρόπιον in unserer Inschrift meine eigenen Folgerungen ziehen, die von denen des Hofrath Thiersch sehr abweichen.

Der zweite Beweis der Beziehung unserer Inschrift zu dem Erechtheum liegt für Thiersch in dem Vorkommen einer östlichen Säulenhalle und einer Prostasis, die nach ihm nothwendig die nördliche Vorhalle des Erechtheum sein muß. — Geht man die einzelnen Punkte der Inschrift der Reihe nach durch (wobei zu beobachten ist, daß die in der zweiten Tafel angeführten Arbeiten voranzusetzen sind, obschon ich in der gegebenen Aufzählung der Rubriken die Ordnung der Herausgeber der Inschrift befolgte), so findet man folgende örtliche Bezeichnungen:

1. Säulen gegen Osten, mit Orthostaten, drei (oder mehreren) Altären und Außenwerken.

2. Ein Inneres, welches ein Epistyl, also auch Säulenstellungen hatte. (§. 10 der 2ten Colonne der 2ten Tafel.)

3. Eine Prostasis, von welcher das Gerüste abgenommen wird. (1ste Tafel 1ste Colonne §. 2.)

4. Nochmalige Anführung des Epistyls im Inneren. (§. 7.)

5. Ein Vorderbau mit sechs Deckenöffnungen (ὀπαῖα). (Col. 2 §. 2 und §. 3.)

6. Ein Hinterbau mit sechs Deckenöffnungen. (Col. 2. §. 4.)

7. Das Kekropium mit den Hebewerkzeugen. (§. 6.)

8. Die Mauer mit den Bildwerken. (§. 7.)

Sind unter diesen Bezeichnungen von Oertlichkeiten wirklich eben so viele Glieder des Baues zu verstehen oder kommen darunter verschiedene Benennungen für einen und denselben Theil vor? Diese Frage kommt erstens in Betracht wegen der örtlichen Bezeichnungen: Prostasis und Vorderbau. Ich halte beide Bezeichnungen als auf eine und dieselbe Oertlichkeit bezüglich, und zwar, daß die Prostasis nur einen Theil des Vorderbaues bezeichne, nämlich die Säulenreihe desselben, an welchem die Gerüste abgetragen werden, ehe die Decke desselben Vorderbaues fertig ist (ἰκρίωματα καθελοῦσιν τὰ ἀπὸ τῶν κιόνων τῶν ἐν τῇ προστάσει).

Die Deckeneintheilung des Vorderbaues ist ganz gleich der Deckeneintheilung des Hinterbaues, beide haben 6 Deckenöffnungen (ὀπαῖα). Ist dieser Hinterbau nun derselbe Theil, zu dem die in der Inschrift angeführten Säulen gegen Osten gehören? Wäre dies der Fall, so bekämen wir ein anschauliches Bild des Grundplanes unseres Bauwerkes (οἴκου), und ein unterscheidendes Charakteristikon für dasselbe in dem Umstande, daß sein Eingang, seine Vorderfronte nämlich, gegen Westen gekehrt sein mußte, da seine Hinterfronte gegen Osten gekehrt war.

Die Folgerungen, die sich auf diese Hypothese bauen lassen, (ich gebe sie für nichts mehr aus als das) sind mannigfacher Art; doch sei fürerst nur daraus entnommen, daß ihr zufolge das Erechtheum hier nicht gemeint sein kann, da dasselbe unter den erhaltenen Monumenten der Akropolis ihr am wenigsten entspricht.

Thiersch führt nun das Anlöthen der Reliefs, das auf Eleusinischem Steine geschah, als einen Beweis an, daß die Inschrift das Erechtheum betreffe. Sieht dies nicht einer argumentatio ex concessis, (die er als höchst bequem bezeichnet, aber bei seinen Gegnern nicht dulden mag) so ähnlich wie etwas? Von Eleusinischem Stein weiß die Inschrift durchaus gar nichts, und von einem Anlöthen der Reliefs an dieselben ist in ihr eben so wenig die Rede, sondern nur vom Ankaufe von zwei Talenten Blei (ungefähr zwei Zentner), zur Befestigung derselben. Diese Befestigung προςθέσεις konnte aber auch so stattfinden, daß man Reliefplatten einsetzte und die eisernen oder bronzenen Klammern mit Blei vergoß. Nichts zwingt uns zu der Annahme, daß die einzelnen Figuren aus Marmor ausgeschnitten gewesen seien, und einzeln angesetzt wurden, wie am Friese des Erechtheum. Man hat nämlich in dem Schutte des Erechtheum einige so ausgeschnittene Figuren gefunden, und hält sie mit Wahrscheinlichkeit für diejenigen, welche den aus Eleusinischem Steine (nicht wie der übrige Tempel aus Marmor) ausgeführten Fries desselben schmückten. Ich gestehe, daß ich mich ungern in diese decoupirende Ausführungsweise hineinfinde, da ich früher immer die Idee hatte, der Fries habe aus Metallplatten, die im Ganzen an den Steingrund angesetzt worden, bestanden. — Dem sei wie ihm wolle, hier kann schwerlich derselbe Fries

gemeint sein, wenn schon eine entfernte Aehnlichkeit der in dem Erechtheum gefundenen Bruchstücke mit den in der Inschrift vorgeführten Figuren und Gruppen stattfinden mag. Meine Gründe dagegen sind folgende: Fürs Erste sind die vorgeführten Gruppen, denen die gefundenen Bruchstücke entsprechen sollen, sehr oft wiederkehrende Motive in der griechischen Skulptur und Malerei, die ich sogar an einem zweiten in seinen Skulpturtheilen besser als das Erechtheum erhaltenen Monumente der Akropolis nachweisen will; ich meine den Parthenon. Daselbst finden in dem den Panathenaenzug darstellenden Friese ziemlich alle in unserer Inschrift vorgeführten Gruppen und Figuren ihre Analoga, z. B. der Speerträger, der Wagen mit den eingespannten zwei Pferden und dem Jünglinge, der Jüngling, der das Pferd führt, derjenige, der das Pferd am Zügel hält, der Mann, der sich auf den Stab stützt. Auch für das Andere ließe sich Entsprechendes an dem Parthenonfriese wahrscheinlich nachweisen, — doch steht er nicht hinreichend gegenwärtig vor meinem Gedächtniß und ich behalte mir vor, darauf zurückzukommen*).

Die Aehnlichkeit der Skulpturen der Inschrift mit denen des Parthenon ist so schlagend, daß sie mich auf die Idee brachte, die Inschrift möchte auf nichts Geringeres als auf den Parthenon selbst Bezug haben. Mich bestärkte darin der Umstand, daß nach der Inschrift die Kosten des Baues aus dem Schatze der Göttin (Athene) bestritten wurden. Auch glaubte ich Aehnlichkeiten zwischen dem in der Inschrift vorgeführten Bauwerke und dem Parthenon in Beziehung auf die Disposition ihres Grundplanes zu erkennen. Ich kam bald davon zurück, behielt aber die Ueberzeugung bei, daß das in der Inschrift gemeinte Monument ebenfalls einen Panathenäenzug enthalten haben müsse, wovon uns einzelne Gruppen namhaft gemacht werden.

Zweitens spricht die Inschrift nur von einer einzigen Mauer mit Bildwerken, was gar nicht zu dem ringsum mit Friesverzierungen geschmückten Erechtheum passen will.

Drittens sind die Maaße der in der Inschrift vorgeführten Bildwerke viel größer als die des Erechtheumsfrieses. Dieses zu beweisen, muß ich einen merkwürdigen Umstand berühren, der aus der Inschrift hervorgeht, und beweist, wie der demokratische Geist damals alle Verhältnisse durchdrungen hatte. Nach der Inschrift war der Lohn des Handlangers nicht geringer als der des Zimmermanns; dieser stand in Beziehung auf Verdienst gleich mit dem Steinhauer, dem Maler, dem Architekten und seinem Schreiber. Das allgemeine durchschnittliche Tagelohn schwankt zwischen 5 Obolen und einer Drachme. Der Architekt erhält eine Drachme per Tag, sein Schreiber bloß 5 Obolen, die Zimmerleute erhalten je nach ihrer Arbeit bald eine Drachme, bald bloß 5 Obolen. Desgleichen die Handarbeiter ꝛc. Sollten die Bildhauer eine aristokratische Ausnahme gemacht, und für ihre Arbeit unverhältnißmäßigen Lohn genommen haben? Dieses mußte der Fall gewesen sein, wenn in der Inschrift wirklich die kleinen etwas über einen Fuß hohen Figuren des Erechtheumfrieses gemeint waren. Denn die einzelne Figur, sei es Mann oder Pferd, und selbst der Wagen wird mit 60 Drachmen per Stück berechnet.

*) Herr Beulé fand zur Rechten der Propyläen, an die pelasgische Terrassenmauer, die sich dort befindet, gelehnt, eine verstümmelte, überlebensgroße Gruppe, welche gleichfalls vollkommen einer der in der Inschrift erwähnten Gruppen entspricht, nämlich eine Matrone, an welche sich ein junges Mädchen anschmiegt.

Auch Herrn Tétaz ist dieses aufgefallen, der aber darin einen Beweis erkennt, in wie hoher Achtung die freie Kunst bei den Athenern gestanden. Es bedarf eines solchen Beweises nicht erst für eine so allgemein erkannte Thatsache, auch wissen wir, daß diese Achtung sich ganz anders als in so materieller Bevorzugung bekundete. Wir wissen, daß sogar die Gesandten und höchsten Staatsbeamten der Republik nicht mehr als 5 Obolen und in außerordentlichen Fällen höchstens bis zu zwei Drachmen täglicher Auslösung erhielten. Somit nehme ich mit einigem Rechte der Wahrscheinlichkeit an, daß auch der Künstler in dieser Beziehung nichts oder wenig vor den anderen voraushatte, sondern seine tägliche Auslösung oder einen nach ihr berechneten Lohn seiner Arbeit im Ganzen erhielt. Sollte Verdienst oder Talent durch glänzenden Lohn ausgezeichnet werden, so geschah dieses auf Volksbeschluß aus öffentlicher Kasse auf dem Wege der Gratifikation. Dergleichen gehörte nicht in die laufende Baurechnung, welche die den Künstlern, wie allen anderen Betheiligten, nach allgemein gültiger Norm verabfolgten Diäten alleine aufzuzählen hatte. Vorausgesetzt nun, der Bildhauer sei mit dem höchsten Staatsbeamten gleich gestellt gewesen und habe sich täglich auf zwei Drachmen gestanden, so käme für jede Figur eine Arbeit von 15 Tagen. Ich vermuthe aber, daß sie ungefähr auf einen Monat Arbeit erforderte und daß sie nicht viel kleiner war als die Figuren des Frieses an dem Parthenon sind.

Von Eleusinischem Steine ist, wie schon erwähnt, in unserer Inschrift durchaus nicht die geringste Andeutung enthalten, sondern Thiersch fügt dieses nur so hinzu, um seinen an Beweises Statt auftretenden Vermuthungen mehr Autorität zu geben.

Ich komme nun auf den letzten Umstand, den Thiersch als Beweis erkennt, daß kein anderes Monument, als das Erechtheum in der Inschrift gemeint sein könne, „daß nämlich der Bau ein ionischer war, wie die häufige Erwähnung der Muscheln oder ionischen Eier und die der Säulenangen beweisen." Es ist aber von gar keinen Eiern wenigstens von keinen plastisch ausgeführten ionischen oder nicht ionischen Eiern in der ganzen Inschrift etwas zu finden. Was Thiersch dafür hält, und merkwürdiger Weise alle Ausleger der älteren Inschrift mit ihm, sind nicht die sogenannten Eier des Kymation, die an ionischen Bauwerken oft plastisch ausgeführt vorkommen, aber nicht minder an den dorischen, obschon seltener in plastischer als in gemalter Ausführung, sondern die Rosen in der Mitte der Deckplatten (καλύμματα), die in älteren Bauwerken gemalt, dann in Bronze eingesetzt und in späteren Zeiten in Stein ausgeführt wurden. Die Verzierungen des Kassettendeckels bestanden in abwechselnden Formen; in unserem Bauwerke (nämlich dem in der Inschrift gemeinten) sind deren zwei, für welche zwei Wachsmodelle gemacht wurden. Sie hießen Muscheln und Akanthus. Spuren von dem früheren Befund solcher Rosetten in den Tiefen der Kassetten des Erechtheum sind noch deutlich wahrzunehmen. Die Mitte hat ein tiefes Loch für die Aufnahme des Bolzens, mit dem das (erzene) Ornament befestiget war; rings herum, so breit wie das Ornament war, ist im Kreise der Boden der Kassette ungeglättet. Es ist nicht anzunehmen, daß ein einziges Ei, von den tausenden, die an einem und demselben ionischen Monumente vorkommen, mit 14 Drachmen bezahlt worden sei. Dies ist der Lohn von wenigstens eben so vielen Tagen! Auch beweist die geringe Anzahl der namhaft gemachten Verzierungsstücke, die diesen Namen hatten, daß die Eier auf dem Kymation nicht gemeint sein können, die,

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt und eine lithographirte Tafel bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal, Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt
zum
Deutschen Kunstblatt.

№ 43. Donnerstag, den 25. October. 1855.

wie gesagt, an dem kleinsten Monumente ionischen Styles sich viele hunderte von Malen wiederholen.

Ist nun ein Bau, in welchem plastisch ausgeführte Eierstäbe (nach Thiersch), oder plastisch ausgeführte Rosetten in den Kassetten der Decke (nach meiner Annahme) und ionische Säulen vorkommen, deshalb nothwendig ein durchweg ionischer, wie Thiersch vorgiebt? (Beiläufig gesagt, ist in der Inschrift nur von einer einzigen ionischen Säule mit ihren beiden Augen die Rede.) Dann müßten wir den Parthenon auch dafür erklären, denn er hat plastisch ausgeführte Eierstäbe und hatte einst ionische Säulen im Innern. Desgleichen die Propyläen, denn die ionischen Säulen stehen noch heutiges Tages aufrecht (wenn auch in verstümmeltem Zustande), welche das Epistyl der innern Halle trugen, auf welchen aller Wahrscheinlichkeit nach eine mit „Muscheln" und „Akanthen" gezierte Decke ruhte. Die Inschrift kann nach eben den Gründen, die Thiersch dafür anführt, daß sie einzig nur das Erechtheum betreffen könne, viel leichter jedem der oben genannten zwei attisch-dorischen Monumente angepaßt werden. In der That betrifft sie eines derselben, die Propyläen nämlich, über deren einstigen Bestand sie wichtigen Aufschluß giebt. Dies hoffe ich in meiner nächsten Mittheilung wenigstens wahrscheinlich zu machen. Doch vorher noch Einiges über die Deutungen, welche Thiersch aus ihr entnimmt. **Gottfr. Semper.**

Berichtigung.

(Schrödter's Rheinwein und Lessing's Huß betreffend.)

Während seines sechsjährigen Aufenthalts zu Frankfurt hat Herr Adolph Schrödter aus Düsseldorf u. a. in dem Städelschen Kunstinstitut und für dasselbe vier aquarellirte Zeichnungen gefertigt, welche in arabeskenartiger Weise den Rheinwein, den Champagner, den Punsch und den Maitranl versinnlichen. Diese schönen Blätter fanden so allgemeinen Beifall, daß Hr. S. sich veranlaßt sah, Wiederholungen davon zu machen und sie bei Lüderitz in Berlin herauszugeben. Auf diesen Drucken befindet sich jedoch die irrige Angabe, daß die Originale sich in dem Besitz des Hrn. Franz Fallon befinden, während doch das Städel'sche Kunstinstitut die ursprünglichen Originale bewahrt.

Mit einem andern wichtigeren Werk der Düsseldorfer Schule hat das Institut Aehnliches erfahren; nämlich mit der Lithographie nach dem Gemälde des Johann Huß zu Constanz von Lessing. Hr. Buddeus in Düsseldorf hat sich bei dem Künstler das alleinige Recht der Vervielfältigung in Kupferstich und Lithographie erworben, aber deshalb sich eine Copie in kleinem Format im Institut selbst von Hrn. Schrader fertigen lassen, welcher nachmals Meister Lessing selbst etwas nachgeholfen. Nach dieser Copie erschien hierauf bei dem Verleger jene Lithographie von C. Wildt, jedoch mit der irrigen Angabe, daß das Originalgemälde sich in dem Besitz des Hrn. Consul Schletter in Leipzig befinde.

Wir sind weit entfernt, zu glauben, daß die betreffenden Künstler irgend einen Antheil an diesen falschen Angaben haben, die ihnen als eine Undankbarkeit gegen das Städel'sche Kunstinstitut könnte ausgelegt werden. Auch ist es unseren Zeitgenossen wohl bekannt, daß letzteres die Originale von Lessing und Schrödter besitzt; allein um Irrthümern vorzubeugen, welche durch die gerügten Angaben sich leicht in späteren Zeiten erzeugen und dann in die *Kunstgeschichte* einfließen könnten, glauben wir es der Wahrheit schuldig, *gegenwärtige* Berichtigung zu veröffentlichen. **J. D. Passavant.**

Kunstliteratur.

Norika. Das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit. Von August Hagen. Zweite durchgesehene Auflage. 8. Geh. 1½ Thlr. Leipzig, J. J. Weber 1855. Bekanntlich sind es nürnbergische Künstler-Novellen, die der Verf. hier, an den Faden eines Reiseberichtes jenes Jakob Heller aus Frankfurt, für welchen Dürer sein berühmtes, im 17. Jahrhundert beim Schloßbrand in München untergegangenes Bild der Himmelfahrt Mariä malte, geknüpft hat. Daß die Handschrift des sechzehnten Jahrhunderts, aus welcher er geschöpft haben will, nirgends als im Kopfe des Verf. existirt, wird man ihm wohl nicht zum Vorwurf machen, wenn man sieht, wie lebendig und anschaulich er uns in des wackeren Heller's Namen ein Bild des damaligen aufs Höchste gesteigerten künstlerischen und wissenschaftlichen Lebens der herrlichen Reichsstadt vorzuführen weiß. Wir lernen die Bildner Vischer, Krafft, Lindenast, den kunstvollen Schnitzer Veit Stoß, vor allem den Großmeister deutscher Malerei, Albrecht Dürer, kennen. Aus überlieferten Notizen, noch mehr aber aus dem Charakter ihrer Werke weiß er uns ihre Persönlichkeiten in voller realistischer Entfaltung selbst der privaten, häuslichen Beziehungen zu schildern, und auf anziehende Weise ist ein kleines romanhaftes Interesse mit diesen bedeutendsten Männern verflochten. Um das Bild zu vollenden, wird auch der gelehrte Pirckheimer, der derbe, mutterwitzige Hans Sachs hineingezogen, und die Anwesenheit Kaiser Maximilian's krönt mit ihren fröhlichen Festlichkeiten das Ganze. Gern verzeiht man dem Verf. Anachronismen, wenn er Werke, die erst später entstanden sind, mit früheren als gleichzeitig darstellt, wenn z. B. Heller, dessen Besuch in Nürnberg offenbar in's Jahr 1509 fällt, da dies das Vollendungsjahr seines Gemäldes ist, das er noch bei Dürer in Arbeit findet, das Sebaldusgrab Peter Vischer's, den großen Rosenkranz der Lorenzkirche von Veit Stoß, sogar das Kruzifix desselben Meisters in der Sebalduskirche, sowie die vier Apostel Dürer's, bekanntlich eins seiner letzten Gemälde, schon als vollendet beschreibt, und manches andere ähnliche. Hier muß die poetische Lizenz, für die der Verfasser außerdem auf geschickte Weise seinen angeblichen Gewährsmann im Voraus um Verzeihung bitten läßt, ihr Recht behaupten. Wir können das Buch nicht bloß als anziehende, sondern auch anregende, in den Geist der größten künstlerischen Epoche Deutschlands einweihende Lektüre bestens empfehlen. L.

Vorlegeblätter für die ersten Uebungen im Zeichnen von F. M. Hessemer, Professor am Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. Mainz, Verlag von Victor v. Zabern. 1855. 4. — Dieses Werk enthält nebst einem Blatt einleitenden Textes 44 Blätter mit mathematischen Figuren, welche von den einfachsten bis zu sehr reichen Formen übergehen. Der rühmlichst bekannte Verfasser beabsichtigt damit Anfängern im Zeichnen eine sichere Anleitung zu geben, ihr Auge für Verhältnisse und das Ebenmaaß zu schärfen und ihrer Hand Sicherheit in der Führung von Strichen zu verleihen. Eine vieljährige Erfahrung beim Elementarunterricht, den er im Städel'schen Kunstinstitut theilweise leitet, hat erwiesen, welche gute Grundlage den beginnenden Zeichnern gerade

das Nachbilden solcher mathematischen Figuren gewährt und welche vorzügliche Zeichner er hierdurch heranzubilden die Befriedigung hatte. Wir können deshalb diese Vorlegeblätter mit voller Ueberzeugung ihrer Zweckmäßigkeit allen Schulen und Lehrern des Elementarunterrichts im Zeichnen empfehlen, und glauben selbst, daß sie als ein sehr erwünschter Beitrag für die erste Anleitung zum Zeichnen dürften betrachtet werden, als bis jetzt gerade nur wenige Werke erschienen sind, welche in so mannigfaltiger Weise besagtem Zwecke genügen.

J. D. Passavant.

Die Organisation der Gewölbe im christlichen Kirchenbau. Eine kunstgeschichtliche Studie von Dr. Heinrich Leibnitz. Mit 96 eingedruckten Abbildungen. Leipzig, T. O. Weigel 1855. 8. 65 S. — Der Verf. behandelt das Thema der Entwickelung des Gewölbebaues, vornehmlich in der Architektur des christlichen Mittelalters, in einer Reihenfolge einzelner Aufsätze, welche zwar vom technischen Gesichtspunkt ausgehen, zugleich jedoch, wie es in der Natur des Gegenstandes liegt, in geschichtlicher Verknüpfung unter einander stehen. Wenn nun auch in dieser seiner „kunstgeschichtlichen Studie" Neues im Wesentlichen nicht geboten wird, wenn der mit der Sache Vertraute keine besondere Belehrung im Ganzen und Großen daraus zu schöpfen vermag, so ist doch der Werth einer solchen Betrachtungsweise nicht zu verkennen. Wir dürfen uns nicht verhehlen, daß, wie unsere moderne Architektur häufig in eine einseitig ornamentistische Richtung sich verloren, die Kunstwissenschaft, analog damit, in der Betrachtung der Baugeschichte den ästhetischen Gesichtspunkt oft etwas zu ausschließlich oder doch überwiegend verfolgt hat. Dieser Erscheinung gegenüber thut es gut, auch den andern Faktor architektonischen Schaffens einseitig in's Auge zu fassen und die Entwickelung der Construktion zum Gegenstande der Untersuchung zu machen. Der Verf. hat zu diesem Ende nicht bloß das, was in den Werken unserer anerkannten Forscher für diese Richtung niedergelegt ist, aufmerksam wahrgenommen und gesammelt, sondern auch an einzelnen Monumenten manche Detailuntersuchung angestellt. Was er als Resultate solcher Spezialbeobachtung mittheilt, bildet für die allgemeine Forschung den anziehendsten und werthvollsten Theil der Schrift. Dahin gehören die Bemerkungen über mehrere Baulichkeiten, besonders das stattliche Refektorium zu Maulbronn, den eleganten Kapitelsaal des Klosters Bebenhausen und andere vorwiegend süddeutsche Denkmale, von denen kleine Holzschnitte nach eigenen Aufnahmen des Verf. beigedruckt sind. Dagegen hält die Schrift sich gelegentlich nicht frei von unbegründeten und selbst technisch unzulässigen Annahmen. So möchten wir fragen, wie sich Fig. 9 auf S. 6 irgend rechtfertigen läßt, wo die Anordnung von S. Prassede mit einem Gewölbsystem verbunden ist, dessen Unmöglichkeit in der hier gegebenen Form sich sofort beim Entwurf des Querprofils oder einer Längenperspektive ergeben würde. Auch hätte der Verf. besser daran gethan, wenn er auf derselben Seite den Passus über die „nationellen und eigenthümlichen" Bauformen der frühromanischen Zeit im Norden fortgelassen hätte. Denn grade bei Einem, der die Construktion der Bauwerke hauptsächlich in's Auge faßt, will es doch wunderlich erscheinen, wenn er, obendrein mit einer nicht wohl angebrachten Ironie der Ueberlegenheit, meint, man werde sich „wohl über kurz oder lang entschließen müssen, in den meisten jener Formen eine mehr oder minder gelungene Copie lateinischer und byzantinischer Vorbilder anzuerkennen." Dies Märchen sollte doch nachgerade aus der Kunstgeschichte verschwinden. Der Verf. fällt überhaupt gern absprechende Urtheile über Auffassungen, für deren Feinheit und Tiefe es ihm am Organ zu fehlen scheint. Denn anders ist es nicht zu erklären, wenn er S. 29 bei Besprechung des byzantinischen Kuppelbaues sowohl die materiellen Gründe, wie z. B. den Mangel am nöthigen Bauholze, als auch das, was er „besondere ethnographische Subtilitäten" zu nennen beliebt, für das Verständniß „dieser einfachen Thatsache in der Entwicklung des christlichen Kirchenbaues" nicht gelten lassen will. Wer aber Schnaase's Darstellung dieser Verhältnisse gelesen hat, der wird nicht von „ethnographischen Subtilitäten" sprechen können. Die Versicherung des Herrn Dr. Leibnitz, daß die Thatsache jener Bauentwickelung eine „einfache" sei, dürfte doch wohl die Sache nicht völlig erschöpfend erklären. Schließlich spricht der Verf. die etwas naive Ansicht aus, daß der Untergang des gothischen Styles eine Frage sei, mit der man sich bisher „auffallend wenig beschäftigt" habe und erklärt, die „ausführliche Behandlung derselben einer besonderen Arbeit vorbehalten" zu wollen. Ein löblicher Vorsatz, für dessen Ausführung er jedoch vielleicht gut thun würde, in Anbetracht alles dessen, was auf diesem Gebiete schon von Andern erforscht worden ist, einen minder zuversichtlichen Ton anzuschlagen.

Die Ausstattung der kleinen Schrift ist geschmackvoll, besonders erscheint die Menge erläuternder Holzschnitte, die sich meist auf lineare Darstellung von Grundrissen und Durchschnitten beschränken, ebenso anziehend als zweckmäßig. L.

Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von W. Lübke. Mit vielen Holzschnitten. Lex. 8. Geh. 3 Thlr. — Leipzig, E. Graul. — Wir kommen ausführlicher auf dieses Buch zurück.

Ueberblick des Entwickelungsganges der Kirchenarchitektur von C. Schiller. Gr. 8. Geh. ⅔ Thlr. — Braunschweig, Leibrock.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

Größere Werke.

Souvenirs de la monarchie autrichienne. Suite des dessins d'après nature. Grav. à l'eau-forte p. Théodore Valerio. 1 part. La Hongrie. 3 Liv. 6 Bl. Fol. Weiß Pap. 8 Thlr., chin. Pap. 12 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

Les Populations des provinces danubiennes en 1854. Suite de dessins d'après nature. Grav. à l'eau-forte p. Théodore Valerio. 1 Liv. 6 Bl. Fol. Weiß Pap. 8 Thlr., chin. Pap. 12 Thlr. — Ebend.

Erinnerungen an das bairische Hochland. Ausflug in's Allgäu. 12 Bl. in Umschlag, gez. v. W. Scheuchzer, gest. v. J. Poppel, gr. qu. 8. 1 Thlr. 5 Sgr. — München, G. Franz.

Gothische Entwürfe von Vinc. Statz. 1. Bd. 3 Heft. gr. 4. Londr. 2 Thlr. — Henry u. Cohen.

Versteigerung.

Bei der Ende September stattgefundenen Versteigerung der ausgezeichneten Weber'schen Sammlung sind im Ganzen außerordentlich hohe Preise bezahlt worden, wie aus Nachfolgendem hervorgeht:

I. Deutsche Schule. Von einem sehr alten unbekannten Meister: ein Sterbender (vgl. D. Kunstbl. 1850. Nr. 10.), 40 Thlr. — Vom Meister des J. 1466: St. Philipp, 53⅓ Thlr. — Ein heil. Christoph, das Jesuskind tragend. Noch nicht beschrieben, 80 Thlr. — Die Marter d. heil. Sebastian P. 73. Sehr selten, 95 Thlr. — Ein bewaffneter Ritter. Nicht beschrieben, 45 Thlr. — Unbekannter Meister des 15. Jahrh.: Christus und die 12 Apostel, 95 Thlr. — Franz v. Bocholt: Das Urtheil des Salomo, 85⅓ Thlr. — Der Meister mit dem Weberschiffchen: Christus am Kreuze zwischen den Schächern, B. 9. 65½ Thlr. — Meister des Monogr. Nr. 200 b. Bartsch: Christi Einzug in Jerusalem. In der Versteigerung Ackermann mit 72 Thlr. bezahlt, 97 Thlr. — M. Schongauer: Die Geburt, 61 Thlr. und in einem andern Exemplar, 46 Thlr. — Die Flucht, 30 Thlr. — Auf dem Oelberge, 52 Thlr. — Gefangennehmung, 51 Thlr. und 63 Thlr. — Vor dem Hohenpriester, 36 Thlr. 5 Sgr. und 30 Thlr. — Geißelung, 50 Thlr. — Dornenkrönung, 46 Thlr. — Kreuztragung, 34½ Thlr. — Kreuzigung, 43½ Thlr. — Begräbniß, 36 Thlr. — Im Vorhimmel, 60 Thlr. — Auferstehung, 53½ Thlr. — Die Jungfrau von zwei Engeln gekrönt, 40 Thlr. — St. Antonius von Dämonen gequält, 60 Thlr. — St. Jakob v. Compostella gegen die Ungläubigen kämpfend, 46 Thlr. — Die klugen Jungfrauen, Folge von 5 Blättern, 110 Thlr. — Die thörichten Jungfrauen, Folge von 5 Blättern, 151 Thlr. — Israel v. Mecken: Der Tanz der Herodias, 60½ Thlr. — Die 12 Apostel, 6 Blätter, 119 Thlr. — Der Offizier und seine Geliebte, 59 Thlr. — Der Tod der heil. Jungfrau, Copie nach Schongauer, 40 Thlr. 5 Sgr. — Albrecht Dürer: Die Passion, 16 Bl. 82 Thlr. und 34 Thlr. — Die heil. Familie mit dem Schmetterling, 49 Thlr. — St. Eustachius, 63 Thlr. und 45 Thlr. — Der h. Hieronymus, 90 Thlr. — Die h. Genofeva, 45 Thlr. — Die Eifersucht, 80 Thlr. — Die Melancholie, 52⅓ Thlr. — Das Leben der Maria, 20 Bl. 57 Thlr. — J. H. Roos: Verschiedene Thiere, Folge von 13 Bl., 90 Thlr.

II. Italienische Schule. Niello: Arion am Piräus landend, 59 Thlr. — Campagnola: Ganymedes durch den Adler entführt, 79 Thlr. — J. Moretto: Schlafende Nymphe, 51 Thlr. — A. Pollajuolo: Die Gladiatoren, 56 Thlr. — Marc-Anton: Kindermord nach Rafael, 135 Thlr., ein anderes Exemplar, 61 Thlr. — Paulus in Athen predigend, nach Rafael, 45 Thlr. — Die Marter d. h. Felicitas, 64 Thlr. — Lucretia, nach Rafael, 43⅓ Thlr. — Zwei Faune, ein Kind tragend, nach einem antiken Relief, 80 Thlr. — Der Parnaß, nach Rafael, 48 Thlr. — Satyr mit einem Kinde, nach Rafael, 48 Thlr. — Amadeus nach Francia, 80⅓ Thlr. — Die Schlange und der junge Mensch nach Francia, 57 Thlr. 5 Sgr. — Der Greis und der junge dicke Mann, 40 Thlr. — Der Bauer und die Frau mit den Eiern, 76 Thlr. — Der Zitherspieler in einer Landschaft, nach Francia, 83 Thlr.

III. Französische Schule. Jean Duvet: Gift und Gegengift, von Passavant dem Cesare da Sesto zugeschrieben (vgl. D. Kunstbl. 1850. S. 364), 30 Thlr. — Claude Lorrain: Der Ochsenhirt, 76 Thlr. — Schäfer und Schäferin, 43 Thlr.

IV. Niederländische Schule. Nikolas Berghem: Der Mann auf dem Esel reitend, 61 Thlr. — Jean le Ducq: 8 Bl. verschiedene Hunde, 88⅓ Thlr. — Charles Dujardin: Die Kuh und das Kalb, 49 Thlr. — Anton v. Dyck: Portr. von Erasmus v. Rotterdam, 45 Thlr. — Portr. von Jean de Wael, 40 Thlr. — Jean van den Hecke: 10 Bl. verschiedene Thiere, 44 Thlr. — Lucas v. Leyden: Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, 30 Thlr. — H. Naiwincks: 8 Bl. verschiedene Landschaften, 62 Thlr. — Adrian

v. Ostade: Der Garkoch, 46 Thlr. — Der Maler, 78 Thlr. — Bauer, seine Zeche bezahlend, 46 Thlr. — Der Charlatan, 57 Thlr. — Violinspieler und Leiermann, 40 Thlr. — Der Tanz in der Schenke, 122 Thlr. — Das Vesperbrod, 271 Thlr., dasselbe, 41 Thlr. — Paul Pontius: Der König trinkt, 59 Thlr. — Portrait von Rubens, 47 Thlr. — Paul Potter: 5 Bl. verschiedene Pferde, 79 Thlr. und 70 Thlr. — P. P. Rubens: Die h. Catharina, 138 Thlr. — Jacob Ruisdael: Die kleine Brücke, 100 Thlr. — Theodor Staop: Die Reise der Infantin Katharina von Portugal ihrem künftigen Gatten, dem Könige Karl II. entgegen, eine Folge von 7 Bl., 101 Thlr. — Cors. de Visner: Die Schlittschuhläufer nach Adr. v. Ostade, 45 Thlr. — Ant. Waterloo: 6 Bl. Landschaften, 51 Thlr. — 6 Bl. Landschaft, 52 Thlr. — Jean Withoue: Christus zu Tische mit den Jüngern von Emaus, nach Rubens, 46 Thlr.

V. Neuere Stecher. M. Steinla: Madonna di S. Sisto nach Raphael, épreuve d'artiste, 59 Thlr. — F. Forster: La vierge à la legende, nach Raphael, 45 Thlr. — P. Toschi: Die Kreuzabnahme, nach D. da Volterra, 40 Thlr.

Zeitung.

Vc. **Berlin.** In unserm Privatbau bemerkt man in diesem Jahre große Rührigkeit. Besonders sind es, wie auch früher schon, die westlichen, eleganteren Stadtgegenden, welche sich durch ganze Reihen neu entstandener Häuser auszeichnen. Doch auch in den übrigen Vierteln herrscht namentlich im Neu- und Umbau älterer Wohngebäude reger Eifer. So werden mehrere in den belebtesten Theilen der Friedrichsstraße gelegene Eckhäuser in stattlichster Weise umgestaltet. Auf dem Leipziger Platze hat Strack an Stelle eines alten unansehnlichen Gebäudes, das dem Brauereibesitzer Bier gehört, ein reich mit plastischer Dekoration ausgestattetes Haus aufgeführt. Eben dort wird unter Hitzig's Leitung ein anderes älteres Privathaus erneuert. Zu den elegantesten und namentlich reich und geschmackvoll skulpirten Neubauten gehört das Anker'sche Haus in der Bellevue-Straße, von Hahnemann errichtet. Bedeutend gestaltet sich auch, besonders durch einen dreistöckigen Erker, das Eckgebäude an der Durchschneidung der Leipziger- und Wilhelms-Straße. Ueberhaupt haben wir mit großem Vergnügen beobachtet, wie überall Erker lustig hervorschießen, und es scheint demnach, als ob die Baupolizei nicht ferner bei ihrer Erkerfeindschaft verharren wolle. Eine ganz neue Straße, die wie wir hören den Namen „Humboldtstraße" erhalten soll, und welche die Verbindung zwischen Linksstraße und Potsdamer Straße herstellt, ist im Laufe des Sommers mit einer Doppelreihe neuer prächtiger Häuser besetzt worden. Darunter fällt durch Schönheit der Verhältnisse und durch einen sehr reichen und originellen Schmuck das von Erblam gebaute, ihm selbst gehörende Wohnhaus auf. Ueber den Fenstern des Erdgeschosses zieht sich nämlich, ausgezeichnet schön in Thon gebrannt, der ganze Kaulbach'sche Kinderfries, so weit er die alte Geschichte parodistisch darstellt, als prächtiger und erheiternder Schmuck hin. In den meisten dieser modernen Bauten herrscht eine nicht bloß solide, sondern auch höchst elegante, ja selbst reiche Ausstattung. Als Kuriosität verdient das am neuen Kanal in der Gegend der Bendlerstraße gelegene Haus des Professors Lepsius, welches mit allerlei gothisirenden und maurischen Reminiszenzen sich vom hier herrschenden Baustyl wesentlich unterscheidet, noch genannt zu werden.

— Das christliche Museum der hies. Universität hat in diesen Tagen erfreulichen Zuwachs aus Rom erhalten durch einen vortrefflichen Gypsabguß des berühmten Sarkophags von kolossalen Dimensionen, der für das vornehmste Skulpturwerk unter allen gilt, die aus dem höheren christlichen Alterthum erhalten sind. Es ist der Sarkophag des Junius Bassus, der, laut der Inschrift an demselben als Präfekt von Rom bald nach seiner Taufe gestorben ist im J. 359 nach Chr. Geb. Die reich verzierte, durch Säulen abgetheilte Vorderseite zeigt in zwei Reihen übereinander zehn biblische Vorstellungen mit fast runden Figuren, während die beiden Querseiten in flacherem Relief die Jahreszeiten abbilden. — Sonach sind nunmehr die sämmtlichen Bildwerke hier eingegangen und dem christlichen Museum einverleibt, deren Herstellung für dasselbe von Professor Piper auf seiner italienischen Reise zu Anfang des vorigen Jahres in Auftrag gegeben war. Dies Museum besitzt demzufolge unter anderm die Abgüsse von acht mit biblischen Reliefs geschmückten altchristlichen Sarkophagen, von denen zwei in den vaticanischen Grotten (unter der Peterskirche), drei in dem neu errichteten christlichen Museum des Lateranischen Palastes und drei in Mailändischen Kirchen sich befinden. Alle diese Sarkophage waren zuvor noch niemals abgeformt, weshalb namentlich die Genehmigung zur Abformung der beiden Sarkophage in den vaticanischen Grotten, wie man hört, nicht ohne Schwierigkeit zu erlangen gewesen ist, deren Beseitigung in letzter Instanz der wohlwollenden Entscheidung des Papstes verdankt wird. (B. Z.)

Karlsruhe. Dem Ober-Bau-Directer Hübsch hier ist von Sr. M. dem Könige von Preußen der Rothe Adlerorden dritter Klasse verliehen worden. (F. J.)

W. **Amsterdam,** im Oktober. Um die noch fehlenden Gelder für das Monument von Laurenz Koster, dessen Guß, wie ich Ihnen unlängst meldete, bereits vollzogen ist, herbeizuschaffen, ist im Haag eine Lotterie von Büchern und Kunstwerken eröffnet.

Der König von Belgien hat dem holländischen Marinemaler L. Meyer den Leopoldsorden verliehen.

Wie bekannt, wurde bereits vor mehreren Jahren ein großartiges Werk in Aegypten unternommen, nämlich eine Abdammung des Nils, wodurch die Ueberströmungen dieses Flusses gehörig geregelt und über einen weit größeren Flächenraum des Landes ausgebreitet werden können. Die ägyptische Regierung hat über das bereits Verrichtete die Meinung niederländischer Sachverständiger eingeholt und so ist in diesen Tagen ein ausführlicher Bericht darüber, verfaßt durch die Haupt-Ingenieurs des Wasserstandes L. J. A. van der Kun, A. Greve und D. J. Storm-Buysing, zur weiteren Versendung dem Minister der auswärtigen Angelegenheiten übergeben worden.

Im Verlaufe dieses Monats sind in Rotterdam, Alkmar und Uetrecht Versteigerungen von Gemälden und Kunstsachen abgehalten worden; unter andern die des Kabinets von Gemälden der alten holländischen Schule und eine bedeutende Sammlung von antiken Meubles und sonstigen Alterthümern des Herrn Schetus van Kampferbeke zu Alkmar.

Mainz. Die Gemälde-Ausstellung des Kunstvereins im September 1855. Der Katalog der diesjährigen Gemälde-Ausstellung, veranstaltet durch den Kunst- und Literatur-Verein in Mainz, zählt 473 Nr. Unter den ausgestellten Gemälden verdienen folgende eine größere Beachtung: Nr. 472, das Christuskind in Wolken, von Andreas Müller in Düsseldorf — ein Bild von visionärem Charakter, mit großer Meisterschaft sind Arme und Hände behandelt. — Ein tüchtiges Streben ist mit Lob anzuerkennen in dem großen Gemälde von Eduard Ihlée in Frankfurt: Besuch des Königs Ludwig IX. des Heiligen von Frankreich in dem Spitale zu Compiegne. (Nr. 473.) — Das Bild von F. Delehaye in Antwerpen (Nr. 268): die Großen von Portugal besuchen den spanischen Maler Louis de Morales, genannt der göttliche, in seiner Werkstatt, entbehrt leider jedes innern Inhalts, dessen Mangel einzelne tüchtige Köpfe und Gewandstudien nicht ersetzen können. Das schöne Mädchen in der Mitte des Bildes ist die beste Figur desselben; der sitzende Vater, geschmückt mit dem Orden des Vließes, ist sehr unbedeutend; „das Göttliche" selbst fast unsichtbar; die Färbung zu dunkel. In der „Scene aus dem Bauernkrieg von G. Bosshart in Düsseldorf" (Nr. 418) (die Gräfin Helfenstein, welche die Bauern vergebens für das Leben ihres Gemahls anfleht) vermißt man in der Hauptfigur den tiefern Ausdruck des hochaufgeregten Gemüths. — Die besten Gemälde der Ausstellung gehören den Fächern des Genre, der Thier- und Landschafts-, und endlich der Architekturmalerei an. Zu dem ersten gehören: 23, Winterbelustigungen, von W. Meierheim in Berlin; 128, ein alter Musikant, der seinen Rock flickt, von Carl Naumann in München; 153, ein musicirender Savoyarde, von Cäsar Willich in Paris, welches lebhaft an Gallait erinnert; 320, Bettelmusikanten, welche ihren Gewinn vertheilen, von A. Seb. Zimmermann, in München, verbindet mit ausgezeichneter Technik sehr glückliche Charakteristik der verschiedenartigsten Physiognomien der gemeinen Welt. Gut sind zwei Bilder von Louis Sommers in Antwerpen: „der Schlitten" und die „Ruhe nach Tisch" (359. 360). — Das ausgezeichnetste Thierstück gehört F. Volz in München: (33) Ruhende Ziegen auf dem Untersberg; die schönste Landschaft M. A. Koekkoek in Amsterdam (Nr. 342): Holländische Gegend bei Sonnenlicht. Unter den übrigen Landschaftsgemälden sind nennenswerth die Arbeiten von Ponthus Cinier in Lyon, F. Thurean in München, J. C. Heerdt in Bockenheim, J. Zelger in Luzern, Aug. Reinhart in Leipzig, H. Steinike in Düsseldorf, R. Burnier ebendaselbst, W. Pose in Frankfurt, Caesar Metz in München, Joh. Nagel in Stuttgart, F. Salzer in München, J. Backof in Genf, Ed. Ebele in Düsseldorf, H. Fererce in München, Ferd. Piloty und Andere. Zwei Aquarellen von J. J. Meyer in Zürich (Nr. 222 und 277) zeichnen sich durch Größe und Fleiß aus. Die Aquarellarbeiten von Chantant in Nürnberg (400—405) fallen durch eine eigenthümliche Behandlungsart auf, die aber nicht zu allen von ihm dargestellten Gegenständen paßt. — Die Architekturmalerei hat mehrere sehr gute Bilder aufzuweisen; so: 266, das Innere des Chores der Kirche auf dem Platze Lierre zu Antwerpen, von Génisson in Brüssel. 305, Ansicht von Nürnberg, von C. von Marcke in Lüttich. 325, Thürme der Alhambra zu Granada, von F. Bossuet in Brüssel, 377, das Innere der Kirche St. Jacques zu Lüttich von G. B. Tetar van Elven in Amsterdam. — Schließlich ist noch zu erwähnen Nr. 64, ein Selbstportrait von A. Gräfle in München.

München. Das Görres-Denkmal ist nunmehr vollendet und wird Ende October von München nach Köln abgehen können. Es besteht aus einem gebrannten Glasfenster in Art des vom König Ludwig dem Kölner Dome geschenkten und wird auf derselben Seite des letzteren, alle vom Eingange rechts, seine Stelle finden. Die ersten Künstler Münchens, alte Freunde des Verewigten, namentlich Heß, haben die Malereien gefertigt. Diese zeigen uns in dem oberen Theile die Madonna, thronend mit dem Kinde, links Görres, betend in knieender Stellung. Hinter ihm sein Schutzpatron, der heil. Joseph. In dem unteren Theile des Fensters befinden sich, Kirche und Staat sinnbildend, wie sie Görres als zu erstrebende Ideale vorgeschwebt, der h. Bonifacius und der h. Carolus Magnus. (A. Z.)

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Seinen Beitritt hat erklärt: (38) Der Kunstverein in **Kiel**.

Looff in Gotha, Haupt-Geschäftsführer. Franz Graf v. Thun in Wien, F. Eggers in Berlin, Beigeordnete.

Die Englische Kunstanstalt von A. H. Payne in Leipzig

bringt hiermit zur Kenntniß der Herren Künstler in Deutschland, Belgien und Holland, daß sie sich entschlossen hat, eine Ausschreibung in Betreff eines von ihr zu acquirirenden historischen oder Genrebildes zu veranstalten.

Die obige Kunstanstalt beabsichtigt nämlich einen großen Stahlstich nach einem Original-Gemälde als Prämienblatt anfertigen zu lassen, und zwar als Beigabe zu dem in ihrem Verlage erscheinenden Universum.

Sie ladet nun die Herren Künstler ein, zu diesem Zwecke Original-Gemälde nach Leipzig zu senden und macht hierüber folgende Mittheilungen:

a) Alle in Folge obiger Ausschreibung abzusendenden Gemälde sind an die permanente Kunstausstellung des Herrn Pietro Del Vecchio in Leipzig zu adressiren, welcher sich bereit erklärt hat, die Bilder in seinen Localitäten auszustellen, die Frachtkosten zu bezahlen und für die kostenfreie Rücksendung s. Zt. Sorge zu tragen; demnach sind alle für diesen Zweck bestimmten Einsendungen unter der Adresse:

An die permanente Kunstausstellung des Herrn Pietro Del Vecchio für die Ausschreibung der Engl. Kunstanstalt in Leipzig

anzumelden und derart abzurichten, daß solche spätestens Anfang Januar 1856 hier eingetroffen sein müssen.

b) Die Ausstellung der Gemälde findet vom 8. Januar bis zum 15. Februar statt. Am 30. Januar wird der

Vorstand des Vereins der Kunstfreunde in Leipzig

die Güte haben, Drei von den eingesandten Gemälden als die vorzüglichsten zu bezeichnen, und verpflichtet sich die Englische Kunstanstalt von A. H. Payne bis zum 8. Februar sich wenigstens für Eins dieser Drei Gemälde zu entscheiden, sowie dasselbe zu dem von dem Künstler festgesetzten Preise zu übernehmen.

c) Das von der Engl. Kunstanstalt zu wählende Gemälde muß in Oelfarben ausgeführt, entweder ein historisches oder wünschenswerther ein Genre-Bild, darf keine Copie oder schon vervielfältigt sein. Die längere Seite des Bildes soll nicht über 6 Fuß und nicht unter 2 Fuß Rhein. messen. Die vorkommenden Figuren sollen die Zahl von 8 nicht übersteigen.

d) Obwohl die Herren Einsender selbst den Preis für ihre Gemälde bestimmen, so darf doch das höchste Honorar, welches für ein Bild gefordert werden kann, nicht über 1000 Thaler, 1750 Fl. Rhein. oder Holl. und 3750 Francs betragen. Gemälde mit so hohen Preisansätzen, daß selbige in keinem Verhältnisse zum Kunstwerthe des eingesandten Bildes stehen, werden vom Vorstand des Vereins der Kunstfreunde nicht zum Ankauf vorgeschlagen.

e) Die Uebermachung des Betrages an den Künstler für das von der Engl. Kunstanstalt angekaufte Gemälde erfolgt innerhalb 8 Tagen, nach dem der Ankauf stattgefunden, also spätestens am 15. Februar, durch Vermittlung und unter Garantie des Herrn Pietro Del Vecchio, nach Abzug einer Provision von 8⅓ % zur theilweisen Deckung seiner gehabten Unkosten.

f) Die Herren Künstler, welche ihre Gemälde noch länger als bis zum 15. Februar in Leipzig ausgestellt zu sehen wünschen, belieben hiervon Anzeige zu machen, und sei hierbei noch bemerkt, daß der gewählte Ausstellungstermin zugleich dem Verein der Kunstfreunde die Gelegenheit bieten wird, unter den einzusendenden Bildern eine Wahl für seine am 20. Februar stattfindende Gemälde-Verloosung treffen zu können.

g) Das Resultat dieser ersten Ausschreibung soll seiner Zeit durch das Deutsche Kunstblatt veröffentlicht werden.

Leipzig, am 1. October 1855.

Englische Kunstanstalt
von **A. H. Payne.**

In Bezug hierauf bestätigen wir, daß wir uns nach dem Wunsche der Engl. Kunstanstalt von A. H. Payne bereit erklärt haben, Drei von den Gemälden, welche in Folge vorstehender Einladung eingesandt werden, als die Vorzüglichsten zu bezeichnen.

Der Vorstand des Vereins der Kunstfreunde in Leipzig.
Dr. Stübel, Secretair.

Der Unterzeichnete erklärt sich mit der obigen Aufforderung an die Herren Künstler durchaus einverstanden und übernimmt die ihn dadurch treffenden Verbindlichkeiten.

Pietro Del Vecchio.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 44. **Donnerstag, den 1. November.** **1855.**

Arnold von Winkelried und sein Denkmal.

Auf dem Wege nach Ennemoos stand seit alten Zeiten eine einfache unansehnliche Kapelle, welche die Winkelried-Kapelle genannt wurde, weil sie dem Struthahn von Winkelried und seinem berühmtern Enkel Arnold gewidmet war. Sie war in jenem wilden erhabenen Gebirgsthal erbaut, in welchem nach dem Berichte der Sage Struthahn einen verderblichen Lindwurm, welcher die naheliegenden Gefilde verwüstete und weder die Hirten noch ihren einzigen Besitz, die milchreichen Heerden, verschonte, tödtete, aber seinen Sieg nicht lange überlebte, da ihn das Blut des Ungethüms vergiftete, während er das siegreiche Schwert über dessen Leiche schwang. Diese Erzählung mag man als eine bedeutsame Vor- oder Nachdichtung auf den geschichtlichen Helden betrachten. Die Kapelle desselben stand in ihrer romantischen Einsamkeit bis die Soldaten der französischen Republik dieses Denkmal ruhmreicher Tage zerstörten, als sie mit fesselloser Rachelust das unglückliche Unterwalden zu Grunde richteten.

Die Kapelle Arnold's von Winkelried ward verbrannt, aber sein Andenken, das in dem schlichten Innern des ländlichen Tempels gefeiert wurde, konnte nicht durch das irdische Element verzehrt werden. Die Gegenwart hat die Pflicht übernommen, dem Helden in Stanz in der Nähe der Trümmer seines früheren Denkmals ein schöneres aufzubauen. An dem schweizerischen Schützenfeste, einem jener Volksfeste, auf welche die Schweiz mit Recht stolz sein darf, erwachte vor einigen Jahren der Gedanke, die Manen des Helden aus Unterwalden durch ein Kunstwerk in dankbarer Erinnerung zu verherrlichen. Ueber die Art des beabsichtigten Denkmals konnten verschiedene Meinungen miteinander streiten. Sollte eine Kapelle mit Gemälden, welchen die Schlacht bei Sempach reichen Stoff gewährt hätte, errichtet und so einer alten ehrwürdigen Sitte der Urschweiz in der edeln Form der Neuzeit gehuldigt werden? Oder sollte der Held durch die Hand des Plastikers gefeiert, und sein Monument am Fuße der heimathlichen Alpen aufgestellt werden? — Das Letztere wurde von dem Winkelried-Comité in Stanz, welches das patriotische Unternehmen leitete, angenommen und ein Aufruf an die schweizerischen Bildhauer erlassen, Skizzen zu einem Winkelried-Denkmal nach dem Geburtsort des Helden zu senden, wo bereits eine beträchtliche, ihre Geber ehrende Summe zur Bestreitung der Kosten eines allfälligen Monuments liegt.

Eine Idee, für welche Dr. Förster in München ein Wort einlegte, den sterbenden Winkelried in die Rippen einer Gebirgswand am Vierwaldstätter-See einzumeißeln, wurde wegen der Schwierigkeit oder vielmehr der Unmöglichkeit der Ausführung und wohl auch in Betracht, daß das Kolossale, in welchem eine solche Arbeit sich bewegte, leicht das Schöne benachtheiligen könnte, aufgegeben. Unbeachtet blieben mit Recht einige Wohlmeinende, welche die Kunst dem Nützlichen opfern wollten und eine Erziehungsanstalt oder ein ähnliches Institut zu Ehren des Helden zu gründen riethen. Ist nicht die Bewunderung das Gefühl, in welchem unser Herz dem Helden entgegenschlägt, und der Bewunderung wahre Sprache die Kunst? Oder gönnte man der schweizerischen Kunst nicht einen belebenden Sonnenstrahl in ihrer Heimath, wo das Nützliche von Tausenden und alle Tage mit Emsigkeit gefördert wird, während die Kunst, nur von Wenigen gepflegt, selten die Huld eines günstigen Augenblickes genießt?

Winkelried's Bedeutung für die Schweiz liegt nicht in einem dem Staate gewidmeten Leben; er hat nicht als Heerführer eine folgenreiche Schlacht geleitet und entschieden, sondern vollbrachte als einfacher Krieger in den Reihen seiner Landsleute eine einzelne That, welche seinem Muthe und seinem Hochsinne eben so viel Ehre macht, als seiner Einsicht und seinem militärischen Verstande. Aber nicht sowohl die That und ihre Folgen, als der geistige Quell derselben ist es, was ihn zu einem Liebling des Volksbewußtseins erhob, denn in ihm verkörperte sich jene aufopfernde Vaterlandsliebe, mit welcher die Schweizer in den verschiedensten Zeiten Gut und Blut für ihre Freiheit einsetzten. Das Symbol dieses hochherzigen Sinnes ist Winkelried, der zugleich als Held in dem wahrsten Sinne des Wortes gepriesen werden kann. Verwegenheit ziemt dem Abenteurer, der die Gefahr mißachtend, mit ihr spielt; kühn ist Jeder, der die Gefahr kennt, den aber die Selbsterhaltung bestimmt, gegen den drohenden Untergang das eigene Leben zu wagen; tapfer ist der Soldat,

der der Gefahr wegen des Gebotes der zwingenden Pflicht trotzt. Verwegenheit, Kühnheit, Tapferkeit verschwinden vor dem schönern Glanz und der höhern Tugend des Heldenthums. Der Held kennt die Gefahr und mißachtet sie nicht, da er das Leben nicht verachtet, aber der Macht des Guten opfert er sein Selbst freudig und stirbt schön, weil seinen Tod nicht die Wildheit der Natur verunstaltet und nicht die Flamme eines ungezügelten Zornes umlodert, sondern die Glut eines edlen Eifers verklärt. Als Held starb Arnold von Winkelried ruhig und schön, mit dem Schmerz eines theuern Opfers in der Brust.

Der Aufruf an die schweizerischen Bildhauer, welcher sie zum Wetteifer in der Darstellung des Landsmannes und Helden aufforderte, stellte es ihnen frei, Modelle von einer oder mehreren Figuren zu liefern. Seit einiger Zeit ist eine Anzahl eingegangener Entwürfe auf dem Rathhaussaal zu Stanz versammelt, wo einst Nikolaus v. der Flüe die hadernden Eidgenossen versöhnte. Wer die Schwierigkeiten erwägt, mit welchen der Bildner bei der Verherrlichung des Helden, dessen Gesichtszüge zu einer allfälligen Portraitstatue uns nicht überliefert worden sind, wird mit Interesse die verschiedenen Mittel erwägen, welche die schweizerischen Künstler zur Lösung ihrer Aufgabe anwandten.

Wir treten in den Rathhaussaal zu Stanz, welchem die eroberten Banner aus den Schweizerkriegen zu einem würdigen Schmucke dienen; nach einem flüchtigen Blick auf dieselben stehen wir vor den Modellen.

Beschränkte sich der Künstler auf eine einzelne Figur, so konnte er nur auf zwiefache Weise den Helden behandeln. Entweder stellte er ihn als sterbenden, verblutenden Kämpfer dar, der den bittern Tod im Gefühl seiner Heldenthat mit gemilderten Schmerzen erduldet, oder er benutzte die Vorstellung Winkelried's, wie er auf Kalendern als Vignette zu sehen ist und auf dem Brunnen zu Stanz steht, und er reproduzirte in fortgeschrittener Technik das alte Bild des verklärten Winkelried's, der stehend in den Armen ein Bündel Speere hält, wie die Heiligenbilder die Werkzeuge ihres Martyriums. Einige Künstler begnügten sich mit den erwähnten einfachen Darstellungen. Hier steht ein Winkelried, selig verklärt zum Himmel blickend, die Lanzen im Arm, während ein Fuß auf einen österreichischen Helm tritt, wie weiland die Göttin der Liebe auf den Helm des besiegten Mars; dort schaut ein anderer Winkelried aus seiner Verklärung düster zur Erde und scheint den Schmerz des Lebens noch nicht überwunden zu haben. Unter den sterbenden Winkelrieden befindet sich ein Modell von einem anerkannten Schweizerkünstler (Imhof in Rom?), dessen Ruhm durch diese Arbeit nicht vermehrt wird, aber auch nichts verliert, da der Künstler sich auf anderen Gebieten der Plastik wohlverdiente Kränze errang; nur Wenigen gewährt die spröde Muse, weibliche Anmuth und männliche Kraft in gleicher Vollendung darzustellen.

Die drei oder zwei Gruppen, welche die Aufmerksamkeit des Publikums besonders auf sich zogen, versuchen die folgenden Zeilen in ihrer allgemeinen Idee und deren plastischem Ausdruck zu schildern. Obwohl alle Modelle anonym eingesandt werden mußten und wurden, ist es kein Geheimniß mehr, wem die erwähnten Gruppen zuzuschreiben sind; wir benutzen darum das öffentliche Geheimniß.

L. Kaiser in Zürich lieferte eine Gruppe von drei Figuren. Zwei Krieger tragen den todten Winkelried auf einer Lage von Spießen, die sich zu einer ungewöhnlichen Leichenbahre vereinen, von dem Schlachtfeld nach — wir müssen denken nach der Ruhestätte der Todten in die vaterländische theure Erde, da weder die damalige noch die jetzige Schweiz eine Westminsterabtey für verdiente Männer besaß. Was thut's! Die Alpen werden sich über ihm erhabener und stolzer erheben, als die gothischen Säulen und Spitzbogen des englischen Domes über den Gräbern berühmter Britten. Ein edles Werk ist es, Todte zu begraben, aber nicht jedes edle Werk ist deswegen zu einer plastischen Gruppe berechtigt.

Kaiser's Modell erhebt den Geist nicht über Leichen, irdische Nichtigkeit und körperliche Schwere, und das Auge nicht über die Form eines Viereckes, dessen obere Seite zwar, wie billig, dem Helden zu Theil wird, was jedoch das Unschöne der Form nicht mindert. Wir werden gezwungen zu wünschen, daß die Träger von der Leiche, deren körperliches Gewicht ihnen und dem Betrachter am Ende zu lästig fallen möchte, befreit würden und der vielgeplagte Held seine unbequeme Bahre mit einem bequemen Sarge vertauschte. Ist es nicht genug, daß der Held in den Spießen starb, muß er auch noch auf Spießen zu Grabe getragen werden, denn in die Verklärung und das Jenseits kann er ja, wie wir oben sahen, nicht ohne eine beträchtliche Anzahl derselben eintreten. Die Spieße sind der lästige Schatten, welcher die glänzende Heldenerscheinung auf Erden und im Himmel verfolgt.

Ein Entwurf von Schlöth von Basel in Rom besteht ebenfalls aus drei Figuren. Winkelried sinkt speerdurchbohrt zur Erde; mit der einen Hand stützt er den halbliegenden Körper, während sich sein edles Haupt rückwärts wendet. In seiner Nähe und unter ihm liegt ein todter Schweizer; neben dem sterbenden Helden stürzt in todesmuthiger Trunkenheit ein Hirte mit erhobener Streitaxt vorwärts. Der Künstler versetzt uns in die effektreiche Wendung der Schlacht, durch welche der Sieg der Eidgenossen entschieden wurde. Der Todte repräsentirt die Tapfern, welche vor den undurchdringlichen Speerreihen der Ritter furchtlos aber auch fruchtlos starben. Der muthige Hirte kann für den ersten gelten, welcher die gefährliche Gasse ging, die der Held zu bahnen verstand. Wir werden in kriegerische Stimmung versetzt; der Todte ruft um Rache; der Sterbende blickt nach uns, als forderte er auf, in Siegesgewißheit vorwärts zu eilen. Wir stürmen mit dem stürmischen Kämpfer neben dem Helden vorwärts über Leichen, aber auch über die Grenzen der Plastik. Der Blick wird von der vorwärtsdringenden Figur fortgeleitet, ohne Ruhe zu finden, denn wir sehen keinen Feind, auf den die geschwungene Streitaxt zermalmend niedersinken wird. Es ist ein kräftiger Ton angeschlagen, der sich nicht zur Harmonie abrundet. Wie? soll also noch eine Figur die gute Dreizahl vermehren? Dann löst sich die Gruppe in Gruppen auf; oder soll der plastischen Ruhe willen der Stürmende sich zu einer vertheidigenden Stellung zurücknehmen; dies widerspräche der geschichtlichen Thatsache. Wir rathschlagen und finden keinen andern Ausweg, als die Gruppe wie die Hälfte eines Giebelfeldes oder Reliefs zu betrachten, zu welcher die andere Hälfte, die besiegte fliehende Ritterschaft, die Phantasie sich erst schaffen muß, um der einen schönen Hälfte nicht ungerecht zu werden. Hat der Künstler diesen Mißstand gefühlt, indem er die Gruppe ohne Postament einsandte? Jedenfalls würde ein solches die haltlose Lage des Kämpfers noch mehr enthüllen. Der Künstler wollte den Helden, der in der Geschichte durch eine einzige Handlung sich namhaft machte, durch die That selbst zu der Nachwelt reden lassen, aber der Absicht verweigert der Meißel seine Dienste und überliefert den Stoff dem Maler. Schlöth's Gruppe ist eine Scene aus einem unvollendeten Schlachtengemälde; Schlöth schöpfte aus dem frischen Bronnen des Lebens, aber das Leben wird allzu lebendig; wir sehen kämpfen, sterben, zum Siege anstürmen, aber den Sieg selbst nicht.

Sehen wir, ob der dritte Künstler diese Aufgabe glücklicher löste. Eine Gruppe von zwei Figuren sammt Postament von Robert Dorer aus Baden in Dresden. Dorer hat in der Schule Rietschels die sinnvolle Erhabenheit des Meisters zu eigenthümlicher Kraft in sich ausgebildet. Schon bei der ersten Betrachtung erkennt man die innere Poesie und die innerhalb der Grenzen der Plastik gehaltene Abrundung der Gruppe. Der in der Schlacht gefallene

Held ruht auf den Speeren, die Tod und Ruhm ihm brachten; die Arme halten die Speere und Speertrümmer, mit welchen er stürzte, fest umschlossen, jedoch in einer Weise, daß das Auge durch die Todesart des Helden nicht verletzt wird. Die Behandlung des liegenden Winkelried ist trefflich, weil das leere Bild des Todes den Blick nicht fesselt, sondern der Phantasie unwillkürlich der Held vorschwebt, wie er in dem Kampfe den Speeren sich entgegen warf. Die Kunst hat den Tod bezwungen. Neben Winkelried kniet in ehrfurchtsvoller Haltung mit geneigtem Haupt der Sänger des Sempacherliedes, Suter aus Luzern. Seine Rechte ist im Begriff, das Haupt des gefallenen Helden mit einem Eichenkranz zu bekränzen, während die Linke eine Harfe hält, die dem Lobe des kühnen Mannes geweiht ist.

Das Postament, worauf diese schöne pyramidale Gruppe ruht, ist in edlem gothisch-romanischen Style gehalten; sein Querdurchschnitt bildet die Form eines eidgenössischen Kreuzes nach. In den vier Ecken desselben lagern vier kräftige Krieger, die Schildhalter der Kantone Uri, Schwyz, Unterwalden und Luzern, welche bei Sempach den Sieg errangen. Ueber ihnen, die dem Helden gleichsam zur Todten- und Ehrenwache dienen, windet sich am Kranzgesims die Reihe der Kantonswappen der Schweiz wie die zweigreiche Krone eines besondern Baumes. Die Hauptseiten des Postaments sind mit sinnig gewählten Reliefs geschmückt. Die zwei Reliefs der Vorder- und Rückseite sind der Schlacht und ihren Folgen gewidmet. Auf dem erstern sehen wir die unerschrockenen Eidgenossen durch die Lücke, welche Winkelried in den Reihen der Ritter brach, mit unwiderstehlicher Gewalt gleich einem ihrer Waldströme stürzen. Der edle Fürst Leopold von Oestreich sinkt mit dem Banner seines Landes, welches er aus den Händen des sterbenden Bannerträgers genommen und zum letzten verzweifelten Kampf über den Seinigen empor gehalten hatte. Einige Ritter wenden sich bereits zur Flucht, während Einer sich zu dem sinkenden Fürsten stellt, um wenigstens seine Leiche zu schützen, da er ihn nicht mehr retten kann. Neben vielen tapfern Bürgern, Bauern und Rittern liegen die zwei Helden auf dem Felde, welche die Geschichte stets mit Bewunderung nennen wird: Arnold v. Winkelried, der Landedelmann v. Unterwalden, der für seiner Heimath Unabhängigkeit und Freiheit und für das aufblühende Volksthum starb; neben ihm Herzog Leopold v. Oestreich, Fürst und Ritter, der für die beanspruchten Rechte seiner Herrschaft und für den Glanz einer schönen Vergangenheit ritterlich kämpfte und fiel. Dieses Schlachtrelief anerkennt die Tapferkeit des Feindes und ruft uns jene gewaltigen Kämpfe des vierzehnten Jahrhunderts ins Gedächtniß, welchen der Bund der Eidgenossen seine Entstehung verdankt. Aus dem andern Relief wird der gefallene Winkelried von der Wahlstatt von vier Schweizern getragen, während Einige dem Leichenzuge vorangehen. Es ist die Huldigung, welche schon die Zeitgenossen dem Helden darbrachten.

Die zwei schmalern Reliefs der Nebenseiten führen uns von dem Schauplatz des Schlachtfelds und des öffentlichen Lebens in das Innere der Familie. Sie behandeln den Abschied Winkelrieds von Weib und Kindern und die Trauer der letzteren, als ihnen die Waffen des Helden überreicht werden und sie die Botschaft seines Todes vernehmen. Die dunkle schmerzliche Ahnung, welche den Abschied begleitete, ist so zur erschütternden Gewißheit geworden. Es genügt, zu bemerken, daß der Künstler die ergreifenden Motive, welche in diesem Stoffe lagen, nicht unbenutzt ließ. Ein Kind Arnolds, welches den Schmerz und die Bedeutung dessen, was in seiner Nähe geschieht, noch nicht kennt, kontrastirt mit der trauernden Mutter; ein älterer Knabe, welcher das Schwert des gefallenen Vaters übernimmt, läßt uns ahnen, daß die Söhne und Enkel der Helden von Sempach noch auf manchem blutigen Gefilde streiten werden. Der Künstler hat die letzten und einzigen Worte des thatkräftigen Unterwaldners: „Sorget für mein Weib und meine Kinder", würdig in die Darstellung verflochten. Wir werfen mit ihm einen Blick in das Gemüth des Helden und erkennen, daß in ihm ein Herz in dem Doppelsinne dieses Wortes schlug, in welchem es nicht nur Muth, sondern auch Gefühlstiefe bezeichnet. Wie wird dadurch das Opfer des Helden gewichtiger und wie größer erscheint uns der menschlich fühlende Held! Arnold v. Winkelried entsagte freiwillig einem Leben, das ihm nicht gleichgültig, sondern durch die festen und süßen Bande der Liebe an das Dasein und die Erde verknüpft war. Die Erinnerung an diese Bande durchzuckte seine Brust, als er dem sichern Tode sich weihte.

Wendet sich das Auge von dem Postament mit seinen Reliefs, von welchem wir bei der Betrachtung ausgingen, zu der Gruppe zurück, so erhebt es sich über die Scenen des Kampfes und der Qual in die heitere Ruhe der Dichtung und eines erhabenen Friedens, der uns freudig beruhigt, wie der Anblick des Erde und Himmel verbindenden Regenbogens nach einem stürmischen Gewitter.

Wir gönnten der Beschreibung dieses Modells einen größeren Raum, nicht nur, weil es der Umfang seines Inhaltes erforderte, sondern auch, weil wir in ihm den meisterhaften Entwurf eines wahren Nationaldenkmals begrüßen. Auf eine überraschende Weise hat der Künstler die schwierige Aufgabe gelöst und ein Werk aus einem Gusse geschaffen; Postament, Gruppe und die übrigen Theile des Ganzen sind die Glieder eines seelenvollen Leibes. Mit einem plastischen Sinn, welcher die passende Form für seine Gegenstände zu wählen weiß, hat der Künstler die Stoffe, welche Kaiser und Schlöth zu Gruppen verarbeiteten, in Reliefen behandelt, wodurch der Tadel, welchen wir oben über dieselben äußerten, wegfiel.

Das ganze Werk Dorer's ergreift uns wie eine plastische Epopöe, in der eine dunkle kämpfende Vergangenheit sich in die Morgenröthe einer schönern Zukunft auflöst. Den Gedanken zu diesem Werke mag der Schweizerkünstler aus der Chronik des vaterländischen Tschudi geschöpft haben. Nachdem der Chronist in seiner einfachen Weise, in welcher strenges Studium und erhabene Naivetät zu einer anziehenden Darstellung sich verbinden, die Schlacht bei Sempach erzählt und getreulich die Namen der gefallenen Bürger, Bauern und Ritter zusammengestellt hat, schließt er seine Erzählung mit dem Liede Suters auf die Sempacherschlacht und seinen Helden, in welchem der Geschichtschreiber eine gleichzeitige Nachricht über Arnold v. Winkelried besitzt. Tschudi bringt so Geschichte und Dichtung, Helden und Sänger in eine Verbindung, welche der Bildhauer als fruchtbaren Keim zu seinem Werke benutzte:

„Den schönsten Kranz verleiht der Richter
„Der Thaten — durch die Hand der Dichter."

Diese Verse Schiller's könnten als Motto die Arbeit Dorer's begleiten. Der Dichter ist die Todtenwache des Helden in einem höhern Sinne als die Schildhalter am Fuße des Postaments. Er ist der Wächter der Unsterblichkeit und in dem Gesange lebt die Heldenthat fort wie in einem immerdauernden Frühling. Das Volk ist tief von dieser Idee durchdrungen und niemals trennte es das Schwert von der Leier. Schon im germanischen Alterthum ertönte die Harfe des Barden von den Thaten der Väter und über den in die Schlacht eilenden Krieger klang das Unsterblichkeitslied der singenden Schwäne; selbst in der düstern Burg Etzel's tönte das süße Saitenspiel Volkers in die unheilschwangere Nacht süßer wie der Vögelgesang bei nahendem Gewitter. Nicht nur in diesem allgemeinen Sinne ist die Zusammenstellung Suters mit Winkelried begründet, sondern sie weist auch auf die Thatsache hin, daß auf den Schlachtfeldern der Schweizer der Volksgesang, der sich bald zur reichen Blüthe entfalten sollte, ihre ersten kräftigen Lieder sang, während die ritterlich höfische Poesie ihre letzten Lieder, Elegien, auf die besiegten Ritter, dichtete; wir erinnern an Suchenwirts Gedicht auf

den Tod des kühnen Herzog Leopold's, in dem er früher den Reformator des Ritterthums mit Begeisterung begrüßt hatte.

Das Werk Dorer's wird neben Schlöth's Skizze am allgemeinsten anerkannt. Den Einwurf Mancher gegen die Ausführung dieser Modelle wegen der Unzulänglichkeit der gesammelten Gelder wird freilich die Kritik nicht entkräften — vielleicht aber das schweizerische Volk.

Apollo und Marsias,

ein Bild, angeblich von Rafael, im Besitz des Malers Morris Moore in London.

Im Jahr 1850 kam in London ein kleines, sehr fein behandeltes Bild, Apollo und Marsias darstellend, zum öffentlichen Verkauf. Es befand sich im Jahr 1831 in der Sammlung Duroveray, wo es irrig dem Andrea Mantegna war zugeschrieben worden. In demselben sehen wir links Marsias, der sitzend auf einer Flöte bläst; gegenüber steht Apollo und hält einen langen Stab in seiner Rechten. Seine Lyra hängt an einem Baum, sein Köcher und Bogen liegen zur Erde. Den Hintergrund bildet eine reiche Landschaft. Dieses reizende Bildchen kaufte der Maler Morris Moore um geringen Preis; sobald es indessen in seinem Besitz war, behauptete er, eins der schönsten und interessantesten Werke Rafaels erworben zu haben und machte davon großen Lärm, indem er gegen die Kunstkenner in London, wegen ihrer Unkenntniß, namentlich gegen den trefflichen Sir Charles Eastlake, weidlich loszog.

Auf seine mir schon in Brüssel zugekommene Einladung besuchte ich Herrn Moore, und da er mir, um sein Bild zu sehen, die Bedingung stellte, daß ich ihm offen meine Meinung darüber ausspreche, so verhehlte ich ihm nicht, daß ich es für nicht von Rafael halte, sondern darin mehr die Art und Weise des Francesco Francia erkenne, obgleich auch manches abweichend davon sei. Bald darauf konnte ich ihm jedoch meine Ueberzeugung aussprechen, daß es ein Werk des Timoteo Viti sei, indem es eine große Uebereinstimmung in der Behandlungsweise mit einem in Leimfarben auf die bloße Leinwand gemalten Gemälde habe, welches in der Brera in Mailand lange dem Rafael sei zugeschrieben worden, aber, wie aus einem aufgefundenen Dokumente erhelle, sich als ein Werk des Timoteo Viti erwiesen habe. Diese von mir verlangte Aufrichtigkeit hat mir jedoch von ihm und seinen Anhängern vier heftige Artikel voll der beschimpfendsten Persönlichkeiten gegen mich und Eastlake und dessen deutschen Freunde in einem Londoner Klatschblatte zugezogen. Später brachte Hr. M. sein Bildchen nach Paris, mußte jedoch auch hier im Louvre den Verdruß erfahren, daß man ein dem meinigen ganz ähnliches Urtheil über dasselbe fällte.

Hr. M. konnte sich aber damit nicht beruhigen, und hat neuerdings in dem Morning Advertiser vom 1. September d. J. die Debatte über sein Bild wieder eröffnet, indem er gefunden, daß sich in der Sammlung der Akademie der schönen Künste zu Venedig eine Federskizze zu seinem Bilde vorfindet, die zwar dort nicht dem Rafael zugeschrieben wird, die er aber unbedingt dafür hält und selbst ein Zeugniß hiefür von dem k. k. Stempelschneider, Hrn. J. D. Böhm in Wien beibringt, worin dieser die Ansicht des Hrn. M. theilt. Jene schöne Federzeichnung auf röthlichem Papier und mit Weiß gehöht, wird in der Akademie dem Benedetto Montagna zugeschrieben, was jedoch irrig ist; vielmehr ist sie in der Art des Francesco Francia behandelt, und, wohl noch in dessen Schule, von Timoteo Viti aus Urbino gefertigt, der namentlich in seiner frühern Zeit zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. Wie hoch er selbst schon von seinem Meister geschätzt worden, geht aus dessen Tagebuch hervor, worin er angemerkt: „1495. Am 4. April ist mein lieber Timoteo abgereist. Gott gebe ihm alles Gute und alles Glück." — Weit entfernt also, daß jene Zeichnung einen Beweis für den rafaelischen Ursprung des Bildes gebe, bestätigt sie vielmehr meine schon früher ausgesprochene Ansicht, daß dasselbe, wenn auch einen Urbiner, doch nur den Freund Rafaels, den Timoteo Viti, zum Urheber hat.

Bis jetzt unterließen wir, den schändlichen Mißhandlungen entgegenzutreten, welche Hr. Moore bei Gelegenheit der Besprechung seines Bildes in öffentlichen Blättern sich nicht nur gegen mich, sondern auch gegen Sir Charles Eastlake, Dr. Waagen, Hrn. Mündler und Andere erlaubt hat; denn ein sich selbst achtender Mann wird es unter seiner Würde halten, nur ein Wort öffentlich darauf zu erwiedern. Allein eine Anschuldigung, die mit unserm Gegenstand in naher Verbindung steht, darf hier nicht unberührt bleiben:

Hr. M. behauptet nämlich, daß, da sein durch Vermittlung des Hrn. Böhm gestelltes Ansuchen, ihm eine Photographie von der fraglichen Zeichnung fertigen zu lassen, bis jetzt nicht sei erfüllt worden, Sir Charles Eastlake allein diese Sache hintertrieben habe. Denn letzterer habe, als er 1854 in Venedig gewesen, bei dem Marchese Salviatico, dem Direktor der Akademie jener Stadt, bewirkt, daß es Niemandem gestattet werde, eine Photographie davon zu machen. Wir überlassen es Andern, über diese gehässige Anschuldigung solcher Niederträchtigkeiten gegen so ehrenwerthe Männer zu richten, bemerken hier aber nur, daß, da die Zeichnung auf röthlich grundirtes Papier ausgeführt ist, welche Färbung bei dem Photographiren dunkel erscheinen wird, das Gelingen einer Photographie dieser Zeichnung unmöglich macht, Hr. M. deshalb auch keine Photographie davon erhalten kann.

J. D. Passavant.

Briefe aus der Schweiz.

Die neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln.

(Geschrieben in London, Ende 1852.)

IV.

Noch erhielt ich Deine Antwort auf meine erste Sendung nicht. Darf ich fortfahren? Mich kümmert es, meinem alten Papa Thiersch, meinem ehemaligen Capitano würdigen Angedenkens, vor dessen klassischem Wissen ich mich beuge, in einigen die Archäologie der Baukunst betreffenden Punkten entgegenzutreten. Doch werden sie bald besprochen sein.

Thiersch bemüht sich, seine Inschrift dem Erechtheum so gut wie es gehen will anzupassen, unterläßt es aber glücklicherweise, wesentliche Folgerungen für seine Wiederherstellung dieses Gebäudes aus ihr zu entnehmen. Die Schlüsse, die er über den Bestand des Baues, von dem er handelt, zu der Zeit der vermeintlichen Rechnungsablegung über denselben aus letzterer entnimmt, sind ohne weitere Wichtigkeit, gleichgültig ob sie gegründet sind oder nicht. Dagegen bietet ihm die Inschrift Gelegenheit zu manchen interessanten Glossen über das Bauverwaltungswesen der Athener im Allgemeinen.

Auffallend ist ihm die Erscheinung des Zimmermanns in einem Gebäude, das nach der gewöhnlichen Annahme ganz von Stein war, und da die daran sich schließenden Lohnbezüge unter der Benennung κεφάλαιον τεκτονικοῦ summirt werden, so sind sie ihm sämmtlich als für Holzarbeiten empfangen zu betrachten. Mir aber durchaus nicht, sondern ich bin fest überzeugt, daß alle Constructionstheile, die in der Rubrik der Zimmerlöhne namhaft gemacht sind, die σελίδες, die καμπύλη σέλις, die καλύμματα u. s. w. nicht hölzern, sondern von Stein waren, aber wie noch heutiges Tages beim Versetzen der schweren oder hoch zu hebenden Werkstücke der Zimmermann mit seinen Maschinen und Gerüsten die wesentlichste Rolle spielt, eben

so that er es schon damals. Thiersch braucht also von der gewöhnlichen Annahme, daß die Decke des Tempels der Athene Polias ganz von Stein war, wegen dieser Inschrift, sie mag zu ihm Bezug haben oder nicht, gleich viel, nicht abzugehen, wenn es ihm sonst ansteht, dabei zu verharren. Auch die Säger (πρίσται) waren nicht Holzsäger, sondern Steinsäger, welche die dünnen Decktafeln (καλύμματα), die aus Marmor waren, sägen mußten, da sich letztere so besser und bequemer ausführen ließen, als durch den Steinhauer (λιθουργοί). Daß die hier angeführten Theile von Stein, und zwar von weißem Marmor waren, erhellt schon daraus, daß sie enkaustisch bemalt wurden, welches vor der Erfindung der Methode, geschmelzene Wachsfarben mit dem Pinsel aufzutragen, die erst später aufkam, auf Holz nicht ausführbar war.

Was die ὀπαῖα sind, glaube ich bestimmt genug sagen zu können, es sind die Zwischenräume in der Decke von einem Balken zum andern, die länglichen Vierecke, die von den Balken an ihren langen Seiten und von den Riegeln oder Verbandstücken an ihren schmalen Seiten begrenzt sind. Jene Balken heißen in unserer Inschrift σελίδες und sind meiner Vermuthung nach dieselben Werkstücke, welche in der älteren Inschrift σφηκίσκοι heißen, weil sie an den beiden Enden, gleich Wespen, Einschnitte hatten, wo hinein die Riegel (griechisch ἱμάντες) geschoben wurden.

Um jedes ὀπαῖον ging nach der Inschrift ein κυμάτιον, dessen Anheftung 2 Tage in Anspruch nahm (2 Drachmen Tagelohn dafür), es muß also eine große Oeffnung in der Decke gewesen sein und an die kleinen Rosettenlöcher, welche durch die καλύμματα geschlossen wurden (φατνώματα) ist also dabei nicht zu denken. Wie die καλύμματα zu den letzteren, so stehen die στρωτῆρες, die großen durchbrochenen Deckentafeln zu den ὀπαίοις. Uebrigens werden nicht 6, sondern ganz ausdrücklich 12 Opäen in der Inschrift genannt, nicht mehr und nicht weniger. Dies nachzuweisen ist mir einigermaßen wichtig. — Die Stelle ist in der zweiten Colonne der ersten Tafel. Zuerst werden καλύμματα im Vorderbau erwähnt, deren Befestigung nicht nach Stücken, sondern wahrscheinlich nach Deckenfeldern bezahlt ward. Doch ist das Wort (ὀπαῖον), worauf es ankommt, nicht mehr erkenntlich. In dieser Rubrik werden vier solcher Deckeneintheilungen genannt. Dann kommt eine andere Rubrik für das Anheften des Kymatium um 6 Opäen des Vorderbaues. Die obigen 4 Opäen, da sie in Beziehung auf die Deckplatten angeführt sind, dürfen nicht zu den 6 darauf folgenden Opäen des Vorbaues zugerechnet werden, da dieser bloß in Beziehung auf das Kymatium Erwähnung geschieht. Die erstgenannten 4 Opäen sind in der Zahl der später genannten 6 Opäen enthalten. Wir haben also bestimmt 6 Opäen für den Vorderbau. Hierauf folgt eine neue Rubrik über 6 andere Opäen für den Hinterbau; damit schließt das Hauptthell der Rechnung und es ist in der ganzen Inschrift weiter keine Rede von den Opäen.

Was der Ausdruck καμπυλητέλις, gebogener Balken, bedeute, kann ich nicht herausfinden; vielleicht war er mehr erschwert, als die anderen, die mit ihm genannt werden, war er ein Unterzug, und (vermuthlich mehr aus optischen als aus statischen Gründen) ein wenig nach oben gebogen.

Ueber die Außenwerke der Säulen gegen Osten (nach meiner Muthmaßung der Säulen des Hinterbaues), welche einen so wesentlichen Posten in der Kostenberechnung ausmachen, ich meine über den Ausdruck τὰ ἐχόμενα ἴξης in Verbindung mit der jedesmaligen, vorher angeführten Säule, habe ich mir vergeblich den Kopf zerbrochen. Die noch erhaltenen Posten für diese Außenwerke belaufen sich auf nicht weniger denn 1143 Drachmen, welche wenigstens eben so vielen Arbeitstagen entsprechen. Was ist damit gemeint? Ist es die Glättung und Färbung der Säulen selbst, oder sind es Gitter und Scheidungen zwischen und hinter den Säulen? Ich kann es nicht sagen.

Die zweifelhafte Erwähnung eines Altars des Thyechus in unserer Inschrift (zweite Tafel, erste Colonne §. 19) neben einer Ante, oder einem Piedestal (ὀρθοστάτης) ist für Thiersch ein neuer Beleg dafür, daß das Erechtheum gemeint sei, woselbst nach der älteren Inschrift ein Altar des Thyechus in oder vor dem nördlichen Portikus stand. Hier aber befindet er sich an der östlichen Vorhalle, wie der Zusammenhang annehmen läßt, und kann ein solcher Altar nicht an verschiedenen Monumenten vorgekommen sein? Es ist nach Thiersch ein Altar für Trankopfer, dem höchsten Zeus gewidmet.

Außer diesem werden noch drei andere Altäre vor der östlichen Seite des Baues genannt. Der Altar der Dione und in einer Reihe mit ihm zwei andere, welche vielleicht den vorhergenannten Altar des Thyechus in sich einschließen. Sie dienen in der Inschrift zur näheren Bezeichnung der einzelnen Säulen der östlichen Halle, je nachdem diese nämlich dem einen oder dem anderen von diesen Altären nahe stehen. Diese Altäre nun, und namentlich der der Dione, machen Thierschen viel zu schaffen. Es wird ihm schwer, einen Zusammenhang der Dione mit dem Erechtheus und der Athene aufzufinden, so daß vor dem Tempel der genannten Göttin einen Altar der Dione anzunehmen sich rechtfertige. Er beweist in einer langen Excursion, daß die Atlantide dieses Namens und nicht die Okeanide, die Mutter der Aphrodite, gemeint sein könne. Uebrigens ist von einem solchen Altare vor dem Eingange in den Tempel der Athene Polias sonst durchaus keine Kunde zu uns gekommen.

Wohl aber wissen wir, daß im Eingange der Akropolis, unfern der Propyläen, eine Statue der Aphrodite von dem Bildhauer Calamis stand. Diese Göttin war die Tochter der Dione und wurde oft mit ihr verwechselt. Beides waren verschiedene Incarnationen desselben Numen. Ist etwa diese Statue, oder der zu ihr gehörige Altar in unserer Inschrift gemeint? Diese Muthmaßung wäre abentheuerlich, würde sie nicht unterstützt durch den Umstand, daß alle Punkte der Inschrift sich ohne alle gewaltsamen oder künstlichen Mittel mit dem Gebäude in Beziehung setzen lassen, neben welchem das geweihete Bildniß der Aphrodite stand, mit den Propyläen nämlich.

Ich muß den strengen Beweis hierfür schuldig bleiben und mich damit begnügen, anzuführen, was zur Unterstützung dieser meiner Vermuthung dienen kann, die, wenn sie sich zur Gewißheit erhöbe, nicht ohne kunstgeschichtliches Interesse wäre.

Zuerst ist anzuführen, daß die besagte Inschrift nicht neben dem Erechtheum oder neben irgend einem anderen Tempel der Akropolis, sondern in dem untersten Schutte der Pinakothek zur Seite der Propyläen im Jahre 1836 gefunden wurde.

Dann werden in der Inschrift zwei Posten über enkaustische Malerei aufgeführt, der eine in der ersten Colonne der ersten Tafel beläuft sich auf 30 Drachmen und der laufende Fuß wurde mit 5 Obolen bezahlt; daher wurden die 30 Drachmen für 40 laufende Fuß des gemalten Kymatium über dem Epistyl ausgegeben; der zweite Posten in der zweiten Colonne der zweiten Tafel führt 113 laufende Fuß desselben Kymatium über dem Epistyl des Innern auf. Dies zusammenaddirt macht 138 laufende Fuß. Ferner ergiebt sich aus den Hofferschen Zeichnungen, daß über der doppelten Reihe von je 3 ionischen Säulen in dem Inneren der Propyläen zwei Epistyle lagen, deren totaler Umfang, nach Länge und Breite gemessen, 40 Meter beträgt (die Länge jedes Epistyls ist nämlich 9 Meter, seine Breite circa 1 Meter). Dividirt man 40 durch 138, so giebt dies 0,29. Diese Zahl müßte das Verhältniß des attischen Fußes zum Meter ausdrücken, wenn das Epistyl der Inschrift und das Epistyl der Propyläen eins wären. Der attische Fuß wäre dann nahezu dem bayrischen Fuße gleich.

Dieses Resultat, das, wenn mir recht ist, mit der üblichen Annahme des Verhältnisses des attischen Fußes zu dem neuen Metermaaße übereinstimmt, kann freilich bloß zufällig sein, aber dann muß man gestehen, daß ich mit meinem Versuche, die Inschrift mit den Propyläen in Concordanz zu bringen, mehr vom Glücke begünstigt bin als Thiersch, der sich vergebliche Mühe giebt, herauszufinden, worauf die Inschrift mit den Epistylien in dem Inneren des Erechtheum hindeute.

Die Mauer, von der die Rede ist, in welche die Reliefs eingesetzt wurden, paßt gut auf die Mauer der Propyläen mit den 5 Thoren. Diese Mauer ist das eigentliche Wesen des Baues, das Motiv, der Kern desselben; daher die Mauer κατ' ἐξοχήν. Sie durch Reichthum herauszuheben, lag in der Aufgabe des Künstlers. Ja, es konnte nach der Anlage des Balkenwerkes nur an dieser Stelle ein fortgehender Fries Platz finden. Und kein anderes Sujet war dazu geeigneter, als eben der Panathenaenzug und dem Sagenkreise der Pallas entnommene Gegenstände. Also dasselbe, was sich auf dem Parthenon und dem Tempel der Poliuchos fand. Ferner die 4 Altäre oder Piedestale, die den 4 Pfeilern zwischen den Thüren und den von Pausanias angeführten 4 Bildwerken gleich wohl entsprechen. Um kurz zu sein, läßt sich behaupten, daß nichts in der Inschrift enthalten sei, was der gezwungenen Auslegung bedürfe, um den Propyläen zugeeignet zu werden. Es bedarf durchaus keiner Unterstützung dazu, um beides miteinander in Concordanz zu setzen.

Der bedeutendste Zweifel für mich, ob die Inschrift wirklich von den Propyläen handle, war der in ihr öfter erwähnte Umstand, daß der Bau aus dem Schatze der Göttin, d. i. doch wohl der Athene, bestritten worden sei. Ich bin nicht belesen genug, um aus den Alten beweisen zu können, daß dieser Bau, der beiläufig gesagt in der Inschrift niemals als Tempel, sondern als Bauwerk oder Haus (οἶκος) auftritt, wirklich vom Schatzamte der Göttin ausgeführt wurde, aber ich zweifle nicht, daß sich Belege dazu finden werden, da die Propyläen so gut wie das ganze Plateau der Akropolis mit den dasselbe umschließenden Mauern zum Heiligthum der Athena gehörten und es daher ganz in der Ordnung erscheint, daß ihr Bau von dem Schatzamte der Göttin (παρὰ ταμιῶν τῆς θεοῦ) bestritten wurde.

Ist die Inschrift wirklich das, wofür ich sie halte, so giebt sie uns neuen Aufschluß über die Anlage der Balken des Plafonds der Propyläen, welche dann wesentlich von der von Stuart für die Propyläen Athens und von der Gesellschaft der Dilettanten für die Propyläen von Eleusis angenommenen Anordnung abweichen würde. (Siehe d. Plan des Plafonds der Propyläen in Nr. 43.)

(Schluß folgt.)

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

Größere Werke.

Goethe-Album von Ludwig Richter. 2—4. Lief. à 12 Sgr. — Leipzig, Georg Wigand's Verlag. — Die zweite Lieferung dieses Albums beschäftigt sich ausschließlich mit Hermann und Dorothea, ein Gedicht, welches Jedem, der Richter kennt, gerade als sehr geeignet für seinen Zeichnenstift erscheinen muß. Es ist ihm die kostbare Philistergestalt des Apothekers denn auch wieder vortrefflich gelungen, wie sie da am Wege steht mit dem jungen Geistlichen und Beide „noch genug der Armen vorbeiziehn" sehen. Dieser Zug der Vertriebenen aber, so gut er angeordnet ist, entbehrt der Hast und der Unordnung und Verwirrung, mit der er nach des Apothekers Erzählung vor sich gegangen ist; wir wollen gerade nicht auf dem „umgestürzten Wagen", den „ächzenden Kranken" u. s. w. bestehen; aber der Zug muß sich doch wie Flucht und nicht wie ein ruhiger Umzug darstellen; sonst wirkt auch das Motiv nicht, welches der Dichter ebenfalls benutzte, daß der Mensch, der mit Uebereilung flüchtet, „das Unbedeutende faßt und das Theure zurückläßt" und welches der Zeichner, den vom Dichter angeführten „Käfig" u. dgl. verschmähend, durch hölzerne Kochlöffel ausgedrückt ha[t]. Sehr hübsch ist die erste Begegnung der Liebenden dargestellt, wie Hermann ihr die Gaben für die auf dem Wagen sitzende Wöchnerin reicht. Wir finden dann das Paar noch einige Male wieder, so am Brunnen, dann im Mondschein unter dem Birnbaum, unfern der väterlichen Wohnung, und endlich, wie er sie zu derselben „die vielen Platten hinunter" durch den Weinberg geleitet. Hier zeigt sie mehr von den zierlichen Formen des Benehmens, die sie im Verkehr mit den Franken erlernt hat, als von der Bangigkeit des liebenden Mädchens. Ueberhaupt befestigt der Zeichner durchaus das Bild, welches der Dichter von den Beiden entwirft, auf eine sehr treffende Weise, obwohl er an der Individualität durch die verschiedenen Bilder hindurch nicht so unbedingt festhält, wie bei dem Nachbar Apotheker, der in den verschiedenen Situationen doch dieselbe Persönlichkeit bleibt. Aufgefallen ist uns, daß Richter sich den Abschied der Jungfrau aus der Scheune hat entgehen lassen, welches die Worte des Dichters ganz wie ein Richter'sches Bild beschreiben, oder auch die Scene vorher, wo es heißt:

> Beide traten hinein; und von der anderen Seite
> Trat, ein Kind an jeglicher Hand, der Richter zugleich ein.
> Diese waren bisher der jammernden Mutter verloren;
> Aber gefunden hatte sie nun im Gewimmel der Alte.
> Und sie sprangen mit Lust, die liebe Mutter zu grüßen,
> Sich des Bruders zu freun, des unbekannten Gespielen!
> Auf Dorothea sprangen sie dann und grüßten sie freundlich,
> Brod verlangend und Obst, vor allem aber zu trinken.
> Und sie reichte das Wasser herum. Da tranken die Kinder,
> Und die Wöchnerin trank, mit den Töchtern, so trank auch der Richter.



In diesen Worten ist solche Art Schilderung enthalten, wie sie auch Richter so gut mit dem Stift wiederzugeben weiß und wie sie auch in der Dorfscene, wo der Richter den Streit schlichtet, so gut herauskommt, obgleich ihm auch wieder hier seiner Natur gemäß die plätschernden Kinder im Bach deutlicher gelingen, als Hader und Zank. Denn der ruhige Verlauf des Lebens mit seinen gemüthvollen und komischen Zügen ist und bleibt doch einmal das eigentliche Gebiet des liebenswürdigen Illustrators. So ist die Scene im kühlen Wirthszimmer, wo die Hausfrau in Gegenwart der Freunde dem Eheherrn wegen der rauhen Behandlung des Sohnes in's Gewissen redet, ein höchst gelungenes Bild. Man sehe den verlegenen Alten, den Apotheker, der mitfühlend eine Verlegenheitsprise nimmt, den milden Eifer der Mutter.

Der in allen seinen Unternehmungen so praktische Herr Verleger hat nicht versäumt, dieser Lieferung einen besonderen farbigen Titel: Zeichnungen zu Hermann und Dorothea, hinzuzuthun, so daß man sie aus dem Gesammtwerk herauslösen kann. Erinnert man sich, daß Cotta für einen besonderen Abdruck dieses reizenden Epos unseres Altmeisters gesorgt hat, so giebt Beides, Gedicht und Illustration, miteinander ein sehr ansprechendes Geschenk.

Der weitere Inhalt des dritten Heftes besteht aus der Illustration der Gedichte „die Spröde" und „die Bekehrte". Besonders das erstere ist eine sehr

liebliche Idylle. Lächelnd schreitet sie vorüber an der Gruppe dreier junger Schäfer, die vergeblich Lämmer, Bänder und Herzen boten. Im Vordergrunde liegt einer jener sorglos heitern Knaben, deren Richter zu Hunderten aus dem Griffel springen; er lehnt gegen ein Schaf und bläst so lustig in die Welt hinein, als je Einer die Echo aufgeweckt hat. In der Landschaft ist es offenbar Morgen, während auf dem andern Blatte die abendliche Mondsichel Zeugin der „Bekehrung" ist — „Der Gott und die Bajadere" sagt uns nicht zu; es fehlt durchaus der Schwung und die glühende Seele, die im Gedichte ist. „Der Schatzgräber" ist eine sehr gelungene Figur. Ebenso sind die „Spinnerin" und der „Müllerin Verrath" sehr charakteristische Darstellungen. Dort liegt derselbe Hauch von der Süßigkeit und der Herbheit der Sünde, welche durch das Gedicht geht, über der Darstellung; hier waren das „Dutzend Anverwandte", die den armen Betrogenen hinausschelten, ein wahres Gaudium für Richters Stift.

Das vierte Heft ist ausschließlich dem Götz von Berlichingen gewidmet. Es ist sehr erklärlich, daß sich Richter vor Allem zu diesem Drama hingezogen fühlen mußte. Hier konnte er seinen Sinn für das Romantische, für einfache familiäre Zustände walten lassen. — Es ist anzuerkennen, daß Richter sich durch den einmal gewählten Titel „Göthe-Album", der besser „Richter'sches Göthe-Album" lautete, weder zwingen läßt, den ganzen Göthe, also auch etwa seine Iphigenie und Aehnliches, zu illustriren, noch ein Stück des Dichters auf seine Illustrationsfähigkeit anders als mit seinen Augen anzusehen. Richter sucht sich eben die in dem Stücke steckenden Richters heraus und damit hat er sehr Recht. Das giebt zum Götz eine sehr hübsche Galerie. Da ist die Unterredung mit Bruder Martin unter der Linde, ein Bild, worin die Romantik nur so lauscht. Dann mehrere häusliche Scenen. So das Closet der Elisabeth, die am Fenster sitzt und näht; man sieht in's ferne Thal. Vornan sitzt Maria, und der kleine pausbackige Karl erzählt seine Geschichte vom guten Kinde. — Dieselbe echte Ritterromantik liegt in den Figuren bei der Verlobung zwischen Weißlingen und Maria, es sind durchaus die Göthe'schen Gestalten. Ebenso die Scene, wo Götz den „geschäftigen Müßiggang des Schreibens" treibt, während seine Frau das Geschriebene durchliest. Höchst ergötzlich ist die Scene im Speisesaale des bischöflichen Palastes zu Bamberg zwischen dem Abt Olearius und Liebetraut, wie diese zur Gartenpromenade einladet. Wie der Bruder Martin dem Georg seinen Schutzpatron reicht, ist auf dem obigen Bilde mitgetheilt. Der Georg ist hier fast zu pagenhaft glatt. Er gefällt uns besser auf jenem andern Bilde, wo er im Stalle das Pferd zäumt und sein Lied singt. — Mit Nächstem haben wir von Richter ein neues Heft von seinem Beschaulichen und Erbaulichen zu erwarten.

F. E.

Zeitung.

19. **Berlin,** im Oktober. Unsre permanenten Ausstellungen füllen sich wieder mit manchen Zeugnissen des sommerlichen Fleißes der Künstler, darunter einiges Beachtenswerthe. Begeben wir uns zuerst nach dem Lokale des Kunstvereins unter den Linden. Hier hat E. Magnus zwei lebensgroße Portraits des Ministers v. Arnim-Boitzenburg und seiner Gemalin ausgestellt. Tüchtige, gewandte Arbeiten, wie man von diesem Künstler nicht anders erwarten kann, zwei stattliche Erscheinungen in ganzer Figur, gesund und lebensfrisch aufgefaßt und durchgeführt, einfach und geschmackvoll arrangirt, auch in der Farbe im Allgemeinen ansprechend, obwohl das Gesicht der Dame im Ton etwas zu materiell, nicht duftig genug behandelt ist. Ueberhaupt vermissen wir bei der mehr glatten als warmen Darstellungsweise ein tieferes geistiges Interesse. Von H. Kauffmann aus Düsseldorf sehen wir ein derb humoristisches Genrebild, das lakonisch genug „Schiffzug" bezeichnet ist. Ein flaches Stromufer, in dessen Sand die Fluten steile Abhänge eingerissen haben, wie man es am Rhein so oft findet. Auf dem kiesbedeckten Leinpfad arbeitet eine Anzahl von Gäulen sich als Vorspann zweier Schiffe, die man im Hintergrunde erblickt, uns gerade entgegen. Bei der ungemein großen Schwierigkeit perspektivischer Verkürzung ist die Scene mit trefflichem Geschick veranschaulicht, dabei eine Menge charakteristischer Züge des Pferde- und Menschenlebens (in den Bauern, die auf den Gäulen sitzend, dieselben mit Peitsche und Halloruf antreiben) eingemischt. Der Künstler hat ein großes Talent für Auffassung und naturalistisch-kecke Schilderung komischer Scenen; nur seine Farbe ist zu schmutzig und unklar, dabei manierirt. Möge er auch darin der Natur mehr folgen!

Unter den Landschaften fielen uns auf: R. Kraule „aus dem Albanergebirg," eine sonnige Waldgegend, von breiter Fahrstraße durchschnitten, deren Oeffnung einen Blick in eine anmuthige Landschaft gewährt. Die Farbe ist frisch, die Durchführung des Laubwerkes besonders zu loben, nur der Vorgrund bedürfte einer größeren Sorgfalt und Detaillirung, um interessant genug zu erscheinen. F. Rollmann bekundet in seiner „Landschaft bei Gewitter" einen guten Sinn für lebendige poetische Lufteffekte, die besonders durch die glücklich behandelten Wolken getragen werden. Das Landschaftliche, ein ziemlich öder hügeliger Haidegrund, ist in einfachen, schönen Linien componirt, aber durch den zu grellen Ton des niedrigen Gebüsches und eine zu sorglos behandelte Staffage in der Wirkung etwas beeinträchtigt. J. Rauch's „Blick auf Havre" ist nicht ohne Feinheiten der Abtönung von Luft, Erde und Meer, vorzüglich in der Behandlung der kreidigen Kalkfelsen, aber im Allgemeinen zeigt die zu kalte und trockene Färbung doch von Manier, und den Gebüschen wäre etwas sorgfältigere Zeichnung zu wünschen gewesen. Letzteres ist auch ein Mangel in A. Berg's „Ruinen der Kathedrale von Trabala bei Myra in Lycien," einem archäologisch, wie landschaftlich interessanten Punkte, für den der Künstler übrigens durch einen warmen Lufton und duftige Ferne auch malerisch zu interessiren weiß.

Wollen wir indeß die Landschaft einmal wieder in idealer Glorie sehn, wie sie in heutiger realistischer Zeit sich selten zeigt, so müssen wir in Sachse's Ausstellung gehen, wo vor Allem die eben angelangte große „Waldlandschaft" von Valentin Ruths aus Düsseldorf im höchsten Grade der Betrachtung werth erscheint. Hier ist eine Tiefe poetischer Stimmung, wie sie mit geistreich feiner Naturbeachtung und detaillirender Charakteristik selten in diesem Maße vereint sich findet, ein warmes und großes Gefühl für's Ganze sowohl wie für das stille Athmen des kleinsten Lebens. Wir stehen in der Tiefe eines scharf eingeschnittenen Waldthales, auf etwas erhöhtem Terrain. Unser Blick fällt auf die Windungen der vor uns sich öffnenden Schlucht, deren Lauf eine enge Fahrstraße schlängelnd folgt, auf's deutlichste durch einen auf offnen blumengeschmückten Leiterwagen waldeinwärts jagenden Festzug bezeichnet. Schlanke junge Buchenstämme, untermischt mit vereinzelten Eichen, streben im üppigsten Grün himmelwärts. Zwischendurch fällt der Blick in eine weite, vielfach durchschnittene und bewaldete Ebene voll Duft und Glanz. Der klarste Himmel wölbt sich über dem Ganzen, nur von einigen leicht hingestreuten flockigen Wölkchen durchflattert. Ein entzückendes Bild labender Waldesfrische, strahlenden Sommersonnenscheins. Und dabei macht sich überall eine vorzüglich meisterhafte Durchführung geltend. Das üppige Grün des Vorgrundes, aus Moosen, Haidekraut und dichtem niedrigen Gebüsch bestehend, ist so lebendig dargestellt, daß man hineingreifen, sich darauf ausstrecken möchte. Das Laub der Bäume erscheint locker, luftig und sonnenglanz-durchzittert, wie es jemals der Wald in schönster Tagesstimmung zeigt; dabei ist die Luftperspektive von einer außerordentlichen Feinheit und Zartheit der Abstufungen. Der Himmel ist in einer eigenthümlichen leichten Technik, welche den hellen Grund durch das Blau durchschimmern läßt und dadurch eine merkwürdig luftige, durchsichtige Bläue hervorbringt, behandelt. Vor Allem aber entzückt die ideale Stimmung, die der Conception und Durchführung dieses schönen Bildes zu Grunde liegt, und der man auch das vielleicht zu schlanke Verhältniß der Bäume im Vergleich mit der (übrigens ebenfalls meisterlich behandelten) Staffage gern zu Gute hält.

Von einem andern Düsseldorfer Maler, Georg Saal, finden wir zwei ziemlich große Bilder, die ebenfalls einen Künstler verrathen, dem es nicht wie der Mehrzahl der heutigen Landschafter genügt, die Oberfläche der Natur abzuschreiben, sondern der in die Tiefe ihres Wesens zu dringen versteht. Das eine zeigt eine Allee von hohen prachtvollen Bäumen, in deren Tiefe man hineinblickt. Ein heißer Sommertag spielt mit seinen Strahlen durch die Laubmassen und webt mit dem aufgewirbelten Staub eine Perspektive voll Duft, Luft und Lichtglanz, voll ahnungsreicher poetischer Stimmung. Ein andresmal sind wir in den Harz versetzt, auf eine steinige, moosbedeckte gebüsch- und baumreiche Berghalde, über die schwere Gewitterwolken hinziehen. In beiden Bildern ist eine ernste, tiefe, man möchte sagen heroische Färbung, eine durchaus gediegene, männlich-tüchtige Auffassung des Naturlebens. Die mittelalterliche Staffage auf letzterem Bilde konnte zur Erreichung dieser Stimmung recht gut entbehrt werden.

Das landschaftliche Element ist hier überhaupt bei Weitem am reichhaltigsten vertreten, wenngleich die übrigen Bilder sich nicht zur Tiefe der drei genannten versteigen. Recht wacker naturalistisch durchgeführt ist eine norwegische Landschaft von A. Nordgren in Düsseldorf, dunkle Hügelrücken, mit Nadelholz bewachsen, bewegte Wellen, schimmerndes Wasser dazwischen. Aus derselben nördlichen Region führt Larson einen „Wasserfall“ vor, von sorgfältigster Durchführung, die aber an einigen Punkten des Guten zu viel gethan hat und daher durch einen zu unruhigen Vor- und Mittelgrund die Schönheit und poetische Stimmung des Hintergrundes zerstört. Namentlich sind auch im Mittelgrunde manche empfindliche Verstöße gegen den Maßstab, z. B. winzige Ziegen, die an riesigen Büschen mit rothen Beeren emporspringen. Eine dritte norwegische Landschaft stellt Morten Müller aus Düsseldorf dar, die aus den oft genug gesehenen Motiven der dortigen Natur ein echt poetisch empfundenes Bild darbietet. Ein neues Werk des Grafen Kalkreuth „das Rheinthal bei Bregenz“ ist etwas zu nüchtern behandelt, um irgend eine tiefere Stimmung hervorzurufen. Dagegen hat eine Landschaft von Herrenburger, einen von hohen Bergen umschlossenen See darstellend, etwas unmittelbar Ergreifendes in der glücklich erfaßten Lichtwirkung, nur ist die Breite seiner Pinselführung für den Vorgrund etwas ungenügend. Recht talentvoll und frisch zeigt sich Ed. Ehrke aus Schwerin in Düsseldorf mit zwei Eichenlandschaften, die von gewissenhaftem Fleiß und solider Technik zeugen, und von denen nur die eine an etwas zu saftigem, ungebrochenem Grüne leidet, ein Fehler, den die andere bereits glücklich beseitigt hat. Wenig befriedigend bei offenbarem Talent ist Girscher mit seinem kleinen Motiv „aus dem Harz.“ Wir können es nur „Motiv“ nennen, denn von einem Verarbeiten desselben ist nicht die Rede, selbst die einer Vordergrundsstudie erforderliche Durchführung vermißt man, obgleich das Ganze nichts als Vordergrund ist. Welche verwahrloste Zeichnung hat namentlich das Gebüsch! Der Künstler muß sein unbestreitbares Farbentalent durch Studium und Ausbildung der Zeichnung streng in die Schule nehmen, denn nach dieser Probe glaubt man fast, daß er gar nicht zeichnen kann. In den entgegengesetzten Fehler einer zu peniblen Ausführung ist B. C. Koekkoek mit einer Winterlandschaft verfallen, in der namentlich das Moosgrün der Bäume zu unruhig und unwahr wirkt. Dagegen sehen wir von einem jüngeren Schüler dieses Meisters, J. B. Klombeck aus Cleve eine recht warm empfundene, duftige, mit zartester, man möchte sagen weiblicher Hand durchgeführte Waldlandschaft, wo durch dichtbelaubte Eichen, zwischen denen ein schimmernder Quell hinrieselt, der Blick in eine weich abgetönte Ferne dringt. Man kann keine saubrere Technik sehen.

Aber auch an interessanten neuen Genrebildern fehlt's bei Sachse nicht. Vor Allem ist Menzel mit zwei kleinen ziemlich ausgeführten Skizzen aus dem Privatleben Friedrichs des Großen zu nennen. Das eine zeigt im Park von Sanssouci eine Begegnung des lustwandelnden Königs mit seinem würdigen alten General von Fouquet, der taub oder doch schwerhörig und gebrechlich von seinem Diener sich im Rollstuhl spazieren fahren läßt. Ausdruck und Bewegungen sind in der bekannten geistreichen Weise Menzel's charakterisirt. Noch interessanter ist indeß das andere Bildchen, Friedrich auf einem Maskenballe bei der Barberina darstellend, voll Leben, Schalkheit und Humor, auch trefflich gemalt, besonders in der Luftperspektive fein empfunden. C. Becker hat uns durch sein neues Bild: „der Schmuckhändler beim Senator; Scene des 17. Jahrhunderts“ angenehm überrascht. Zwar fehlt die durch die Aufschrift angedeutete Zeit-Charakteristik sowohl in dem ärmlich aussehenden Handelsjuden, als auch in den beiden anmuthigen, zu modernen Töchtern des Senators, und selbst, wenn wir streng sein wollen, in den Teppichen, sowohl dem auf dem Tisch als dem an der Erde liegenden. Nur der alte Senator im prachtvollen rothen Sammetgewande ist wie ein Nachhall aus einem Bilde Paul Veronese's. Aber im Uebrigen zeigt die Farbenbehandlung solche Feinheit und Schönheit, der Hintergrund des Zimmers und der Blick durch die geöffnete Thür in den Vorsaal solche Wärme, solch zarten Duft der Perspektive, die ganze Behandlung einen so gesunden Naturalismus, daß wir dem talentvollen Künstler zur Wiedergeburt aus der unwahren Manier, in der seine schöne Begabung zu versinken drohte, zur Wahrheit des Lebens nur Glück wünschen können.

Kunstvereine.

Protokoll der Sitzung der Abgeordneten des westlichen Kreises zu Dresden am 28. September 1855.

Gegenwärtig:

Hr. Schulrath Looff für Gotha, Hr. Hofbaumeister Vogell für Hannover, Hr. Notar Hornig für Braunschweig, Hr. Maler Wodick für Magdeburg, zugleich für Halle, Hr. Oberfinanzrath von Schmerfeld für Cassel, Dr. Lucanus für Halberstadt.

Der Aufforderung des Hauptgeschäftsführers Herrn Schulrath Looff zufolge, hatten sich die obenstehend verzeichneten Deputirten der zum westlichen Kreise gehörenden Kunstvereine in Dresden zu einer Berathung versammelt und zunächst damit beschäftigt,

I. die Rechnung der Generalkosten für das Jahr 1855 einzusehen und deren Richtigkeit anzuerkennen. Die Ausgabe beträgt 85 Thlr., für den Künstler-Unterstützungsverein zu Düsseldorf sind noch 25 Thlr. bestimmt, so daß sich die Gesammtsumme auf 110 Thlr. herausstellt, zu deren Ersatz nur diejenigen Vereine beitragen, welche im Jahre 1855 mit ausgestellt haben, nämlich die Kunstvereine Hannover, Halberstadt, Halle, Gotha und Cassel, deren Rate mithin je 22 Thlr. beträgt.

II. Dann wurde die Reihenfolge, Zeit und Dauer der Kunstausstellungen für 1856 in folgender Art festgestellt:

Hannover eröffnet am 24. Februar, schließt Anfang April,
Magdeburg stellt aus vom 15. April bis 24. Mai,
Braunschweig vom 1. Juni bis 10. Juli,
Gotha vom 20. Juli bis 1. September,
Cassel vom 15. September bis Ende Oktober.

Hannover trägt die Empfangskosten bis Hannover, Magdeburg die von Hannover bis Magdeburg und liefert franco Braunschweig. Braunschweig trägt den Gesammttransport bis Gotha, Gotha liefert franco Cassel und vergütet an Braunschweig 40 Thlr., Cassel trägt die Kosten der Rücklieferung an die Künstler und Disponenten der Kunstwerke.

III. Für den Ausstellungs-Cyclus im Jahre 1857 glaubte man Reihefolge und Zeit vorläufig normiren zu müssen. Hannover würde vom 24. Februar bis Anfang April ausstellen, Halberstadt vom 15. April bis Ende Mai, Halle vom 1. Juni bis Anfang Juli, Gotha vom 15. Juli bis Ende August und Cassel von Mitte September bis Ende Oktober. Im Betreff der Kostenvertheilung würde Hannover die Empfangskosten bis Hannover, Halberstadt die von Hannover bis Halberstadt, Halle die von Halberstadt bis Halle, Gotha die von Halle nach Gotha, Cassel die von Gotha bis Cassel tragen, wogegen Halberstadt und Halle noch je 20 Thlr. an Gotha zu vergüten hätten.

IV. Dann wurde das Programm für die Ausstellungen revidirt und dessen einzelne Positionen für die Zukunft festzustellen für nothwendig erachtet. Da die Eisenbahnen jetzt die Bildertransporte ohne Frachtsatzerhöhung (Sperrgut) übernehmen, so ist sichere Hoffnung da, daß sich diese Kosten wenigstens vermindern werden.

V. Einstimmig wurde der Antrag angenommen, einzelne besonders kunstwerthe Gemälde, namentlich solche, welche von den Höchsten Herrschaften für unsere Ausstellungen bewilligt werden möchten, auch in den Städten auf kurze Zeit auszustellen, welche in dem betreffenden Jahre keine größere Ausstellungen halten würden.

VI. Möge man versuchen, die Kosten der Versicherung gegen Feuersgefahr dadurch noch zu vermindern, daß mehrere näher gelegene Vereine die Versicherung bei der Berliner oder Magdeburger Societät bewirken, wo nur bis 3/4 verlangt würde.

Schließlich wurde dem Generalgeschäftsführer Herrn Schulrath Looff für seine unermüdliche thätige und umsichtige Geschäftsführung der wärmste Dank ertheilt.

Genehmigt und vollzogen.

(gez.) Looff. Eduard Wodick. C. Vogell. v. Schmerfeld. Dr. Lucanus.

(Dieser Nummer ist Nr. 24 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 45. **Donnerstag, den 8. November.** **1855.**

Die neuere Kunst in Königsberg.

Es möchte an der Zeit sein, über die neueren Kunstzustände und Kunstbestrebungen in Königsberg und dessen Umkreise einmal einen zusammenhängenden Ueberblick zu geben. Auch wo im entfernteren Norden die Kunst sich regt und rührt, macht sie gerechten Anspruch auf allgemeines Interesse.

Blicken wir, um würdigen zu können, was hier die neuere Zeit uns brachte, auf eine ältere zurück, und beginnnn wir dabei mit der Architektur, welche, mit den ersten Bedürfnissen der Menschen verknüpft, als nächste unter den bildenden Künsten vorantritt.

Von Deutschland aus drang die Baukunst des Mittelalters gen Nordosten bis in das gegenwärtige Westpreußen noch mit mächtiger Kraft vor; Danzig und Marienburg geben ihr dort glänzende Zeugnisse. Weiter östlich von den großen preußischen Strömen im heutigen Ostpreußen, mit welchem wir uns nun beschäftigen wollen, konnte sie es unter der Ungunst mancher Verhältnisse nicht mehr zu so bedeutendem Erfolge bringen. Das Meiste und Beste schreibt sich aus der Glanzperiode des deutschen Ritterordens her; aber von dessen Burgen finden sich in diesem Theil von Preußen nur noch wenige erhalten, einige in Ruinen; die meisten sind ganz verschwunden. An sehr werthvollen kirchlichen Bauten fehlt es nicht; man braucht nur die zu Frauenburg zu nennen. Zum Theil aus späterer Zeit der Renaissance liegen stattliche Schlösser des Adels im Lande zerstreut. Doch im Ganzen kann sich dieser Landstrich mit seinen architektonischen Alterthümern gegen den bei weitem größten Theil von Deutschland nicht messen.

Auch Königsberg ist im Verhältniß zu seiner Größe und Bedeutung nicht sonderlich durch alte Baudenkmale ausgezeichnet. Die engen inneren Stadttheile enthalten noch viele schmale und tiefgestreckte Giebelhäuser, oft mit Vorbauten und den sogenannten Beischlägen versehen, doch meistens kahler und unbedeutender, als die von Danzig. Große Brände haben leider vieles Alte zerstört. Die auswärts liegenden gartenreichen Stadttheile können noch weniger Anspruch machen. Uebrigens kommt ein hügliges Terrain, sowie der Pregel, dessen Wasserarme inmitten der Häusermassen der Stadt mit Seeschiffen bedeckt und von reicher Staffage belebt sind, dem Auge angenehm zu Hülfe. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet das etwas hochliegende Schloß, welches, mit einem originell genug zugespitzten Thurm gekrönt, Theile aus verschiedenen Jahrhunderten zeigt und durch seine Massen und Umrisse nicht unmalerisch wirkt. Ein anderer bedeutender Bau ist die Domkirche, dreischiffig mit einem Chor, 1333 begonnen.

Die letzten zwanzig Jahre, in welchen Königsberg überhaupt erst einigen Rang in der neuern Kunstwelt zu erstreben begann, haben in der Architektur eine verstärkte Rührigkeit kundgethan. In Einrichtungen für modernen Comfort hat man hinter andern großen Städten nicht zurückbleiben wollen. Von größeren öffentlichen Gebäuden ist eine beträchtliche Anzahl entstanden, und manche unter ihnen verdienen entschiedenes Lob. Als das umfangreichste Werk, von 1838 bis 42 errichtet, nennen wir die Altstädtische Kirche. Es ist dies ein gothischer Ziegelbau, welcher von außen sehr angenehm, mehr modern gefällig, als eben großartig wirkt. Der Eindruck könnte würdiger sein, wenn man nicht das Material leider von einem brennenden, das Auge beleidigenden Roth gewählt hätte, welches überdies gegen die Einwirkungen der Zeit wunderbar Stich zu halten scheint. Das Innere leidet wesentlich an zu gedrängter Stellung der Pfeiler. Wir wollen darüber mit dem Meister Schinkel nicht rechten, dessen Plan, wie es heißt, sehr zusammengeschoben und beschnitten wurde. Ein eigenthümliches Interesse gewähren die nach modernem System entstehenden großartigen Befestigungen der Stadt. Sie zeigen dem Auge langgestreckte und Stufen-Linien, die oft überraschend an Formen des Südens erinnern, und enthalten unglaubliche Massen technisch vortrefflichen Backsteinmauerwerks. Einige durch ihre Lage hervorstechende Punkte, namentlich die bis jetzt fertigen Thorthürme sind von vollkommen artistischem Interesse. Danken wir dem hohen königlichen Kunstsinn, durch welchen diesen, dem Krieg und der Zerstörung dienenden Werken zugleich der Stempel friedlich erfreuender Schönheit aufgedrückt wurde. Viele alte Thorkonstruktionen in den Gegenden des Backsteinbaues, namentlich in der Mark, geben schöne Muster. Möchte hier an jenen Typus im Allgemeinen angeknüpft sein, so ist übrigens mit Freiheit und

Geschmack verfahren. Auf der Stadtseite sind diese Thore durch werthvolle Büsten und Statuen des Berliner Bildhauers Stürmer geschmückt, welche für Preußen, insbesondere für Königsberg wichtige Fürsten und Helden darstellen.

Mit diesen Bildwerken sind wir auf dem Felde der Skulptur angelangt. Wäre auch nur wenig zu nennen, so wollen wir doch nicht aufzählen, was in derselben von den alten Holzschnitzarbeiten und Grabdenkmalen des Domes ab im Laufe der Zeit hierselbst an's Licht getreten ist. Das einzige neuere Werk, von unsern Skulpturwerken durchaus das erste, ist das bronzene Reiterstandbild des Hochseligen Königs Friedrich Wilhelm III., von Kiß, 1851 aufgestellt, welches in der Kunstwelt jedenfalls hinreichend bekannt ist und deshalb hier einer Besprechung sicherlich nicht bedarf.*) Eine Erzstatue Kants von Rauch steht in naher Aussicht.**)

Gestehen wir, daß es eine Bildhauerkunst in Königsberg selbst nicht giebt, welche ja nur an einzelnen Hauptpunkten Europas blüht, und kommen wir nun zu der in Königsberg neuerdings besonders wichtig gewordenen dritten Kunst, der Malerei.

Was einstmals in dieser Kunst Achtungswerthes daselbst geschah, besonders unter dem ersten preußischen Herzog Albrecht, kann hier nur gerade erwähnt werden. Von jenen Bestrebungen sind wohl wenige Spuren geblieben, und spätere Versuche standen viel zu vereinzelt, um zu merklichem Einfluß gelangen zu können. In ganz Ostpreußen bekommt man selten ein altes Bild von sonderlichem Kunstwerth zu Gesicht. In mehreren großen Adelsitzen finden sich jedoch umfangreiche Portraitsammlungen, und der Verfasser sah darin einzelne treffliche niederländische Werke.

Will man über die gegenwärtigen Bestrebungen auf dem Gebiete der Malerei in Königsberg ein Urtheil gewinnen, so ist vor Allem festzuhalten, daß sie, außer Verbindung mit jenen frühern, erst durch die allgemeine Kunstbewegung der Neuzeit hervorgerufen und daselbst als neu anzusehen sind. Sie finden kein Land, das, wie der Süden und Westen, von einer mächtigen Kunst längst in Besitz genommen und kultivirt wurde; sie erwachsen auf einem noch wenig kunsthistorisch gewordenen, also auch noch nicht durchgearbeiteten Boden. Unsere Künstler können sich durchaus nicht von dem Abglanze einer großen Vergangenheit umstrahlen lassen, sie haben vielmehr erst gegen eine ganz reale und ziemlich nüchterne Gegenwart anzukämpfen, und der Schwierigkeiten sind gar viele.

Der Himmel kleidet hier sich schon gern in das Grau des Nordens; das Land verfließt im Ganzen flach und ohne Auszeichnung des Charakters. Die Natur erregt nicht mächtig, wie im Süden, Liebe zu den Werken der Kunst. In dieser von jeher für sich abgeschlosseneren und im großen Verkehr weniger mit fortgezogenen Provinz geht im Allgemeinen auch das Leben, gehen die Ideen in abgeschlosseneren Bahnen fort. Die Menschen, vorwiegend ruhig, überlegend, nehmen das Neue nur mit Bedächtigkeit auf und verwahren sich lieber mit klüglicher Kritik dagegen, als daß sie sich mit Hingebung erfassen, von Begeisterung überraschen ließen. Idealer Aufschwung gar wird da wie eine Perle zu suchen sein. Wo ferner die äußere Existenz der Menschen durch Feindlichkeit des Klimas, durch allgemein schwierige Lebensbedingungen, durch unvermeidliche Kalamitäten bedrängt ist, da wird immer ein niederhaltender Materialismus zunächst seine Ansprüche geltend machen. Die Mehrzahl der Aermeren hat nur um's Leben zu kämpfen. Die Minderzahl der Begüterten aber segnet mit vielem Recht den Ackerbau und den Produktenhandel, durch die es vornämlich gelingt, geschützt vor jener Noth, sich warm und trocken zu betten und sich bei wohlgeordnetem Stubenleben eines anständigen und soliden Materialismus zu erfreuen. Erwarte man denn von den also befriedigten Gemüthern in der Regel keinen besondern Drang zu dem hohen Olympos der bildenden Kunst.

*) Eine Beschreibung davon ist gegeben Jahrg. 1852 S. 92. D. Red.

**) Man vergleiche Nr. 29 des laufenden Jahrg. D. Red.

Sollte es noch nöthig sein, anzuführen, wie neben dieser materiellen Richtung seit alten Zeiten hierselbst auch eine streng geistige rühmlichst bestanden hat? Wie in der Stille dieser Provinz, welche innere Sammlung entschieden befördert, unter einer Bevölkerung, welcher Verstand, ja Scharfsinn zuzuerkennen ist, große wissenschaftliche Bestrebungen, besonders im Felde philosophischer Abstraktion, genauester Forschung und Kritik vortrefflich gedeihen konnten, ist ja bekannt genug, und als charakteristisch für Ostpreußen muß es gelten, daß es als erste Größe einen reinen Denker, wie Immanuel Kant, hervorbrachte.

Diejenigen Geistesrichtungen freilich, die eigenthümlichen Bedingungen, welche die Kunst für sich erfordert, sind noch wesentlich andere und scheinen gerade in unserm Volksgeist im Ganzen weniger begründet zu sein.

Bei diesen kurzen, vielleicht sehr unvollkommenen Betrachtungen dürfte man fast für die Erfolge der Malerei in unserm Norden besorgt zu werden anfangen. Vergesse man jedoch nicht, daß, was hier so vielfach mangelt, auch anderwärts, wo die Kunst sich schon einer länger dauernden Blüthe erfreut, durchaus nicht Alles vereinigt ist. Halte man sich ganz besonders an das große merkwürdige Gesetz der Geschichte, welches langsam aber unablässig mit der Gesammtkultur die Kunst nach Norden vorschreiten läßt. Betrachte man, wie diese im fernen Süden längst beinahe erloschen, wie sie in andern uns näheren Ländern die Zeit ihrer Blüthe überschritten, wie sie in neueren Zeiten ihre Hauptsitze diesseits der Alpen, in den einstmals ganz öden Ländern verachteter Barbaren gesucht hat. Welch' kurze Zeit ist es, daß es selbst in unserm Berlin noch wüst genug aussah, welches nun eine wichtige Kunststadt geworden ist. Man muß glauben, daß der Geist der Menschen, auch der in der Kunst schaffende, von den einwirkenden Bedingungen der äußeren Natur und Umgebung freier zu werden begonnen hat. Und so darf man vielleicht hoffen, daß auch in unserm schon ziemlich nordischen Lande die Kunst sich eine festere Stätte erwerben, daß sie, unterstützt von den zunehmenden Einflüssen des Verkehrs, tiefer in das Bewußtsein der Menschen eindringen und am Ende ein Bedürfniß werden möge, besonders da erwünscht und geeignet, das Leben zu verschönen, wo dieses so manchen andern Reizes entbehrt.

Die thätigen Bemühungen aber, der Kunst der modernen Malerei hier ein noch fast neues Terrain gewinnen zu helfen, verdienen ohne Zweifel die größte Anerkennung. Ihre Erfolge konnten gerade hier unmöglich mit Eklat auftreten, sie sind den Verhältnissen gemäß noch lückenhaft genug, aber sie sind doch schon in erfreulicher Weise wahrzunehmen.

Diese Bestrebungen lassen sich hauptsächlich auf den Kunstverein und die Kunstakademie zurückführen.

Der Kunstverein zu Königsberg, 1832 gestiftet, hat besonders durch die vorzügliche Thätigkeit des verstorbenen Commerzienraths Degen schnell eine ansehnliche Ausdehnung gewonnen und zählt, auch jetzt unter tüchtiger Leitung fortblühend, gegen 1400 Mitglieder. Er hat nicht nur durch seine Ausstellungen, durch Verloosungen und Ausgabe selbstbestellter Vereinsblätter gewirkt, sondern sich auch durch die Errichtung einer großen öffentlichen Gemäldegalerie, vorzugsweise von Werken neuerer Kunst, des Stadtmuseums, ein ganz besonderes Verdienst erworben. In Anlegung dieser Sammlung erkannte er von Anfang an ausdrücklich seinen wichtigsten Beruf an und begann damit schon im Jahre 1833. Wir vermuthen, daß er hierin allen andern deutschen Vereinen rühmlichst vorangegangen ist, von denen es sehr vielen noch jetzt an einer solchen Sammlung gebricht, während doch nichts mehr dazu beiträgt,

die Kunst zum Gemeingut zu machen. Das Stadtmuseum zählt in seinen ausgedehnten, galeriemäßig eingerichteten Räumen schon einige hundert Nummern, theils angekauft, theils durch Schenkungen erworben. Einen Theil machen Bilder alter Schulen aus, unter welchen einige Künstlernamen von Bedeutung verzeichnet sind, und die meisten von diesen sind dem Kunstverein bei Anlegung der Galerie im ältern Museum zu Berlin überwiesen worden. Die bei weitem größeren Räume nehmen die neuen Bilder ein. Um die Gränzen dieses Berichts nicht zu überschreiten, mögen nur die Namen von Künstlern folgen, welche unter andern hier durch ihre Werke vertreten sind, und wird schon daraus die Bedeutung der Sammlung hervorgehen. Wir finden Julius Schrader, Schorn, Stilke, Sohn, Christian Köhler, Karl Hübner, Maes in Rom, Fr. Voltz in München, Domeniko Quaglio, Blechen, Bellermann, Leu, Schirmer in Carlsruhe, Steffeck, Eugen Verboeckhoven, Leopold Robert, Paul Delaroche, Ary Scheffer, Henri Scheffer, Gudin, Poitevin, Watelet und Roqueplan. Von Campanella, einem sonst wohl kaum bekannten Künstler aus dem Anfang des Jahrhunderts, findet sich ein großes Interieur, durch seine merkwürdige Perspektivwirkung höchst werthvoll. Die neuesten Erwerbungen sind zwei große Landschaften von A. Behrendsen in Königsberg und von Weber in Düsseldorf.

Die Erfolge des Kunstvereins trugen bei, zu Stiftung einer Malerakademie in Königsberg zu ermuthigen. Strebte der Verein, den Kunstsinn anzuregen, so sollte ihm eine Akademie dabei auf ihre Weise zur Hülfe kommen und zugleich für selbständige künstlerische Produktion in diesen Landen einen stützenden Mittelpunkt bilden. Auf solche Weise sollte im Nordosten des Vaterlandes die deutsche Kunst, ein wichtiger Theil des deutschen Lebens, erstarken. Dieser Gedanke wurde ganz besonders lebhaft aufgefaßt und mit Erfolg ins Leben geführt von dem ehemaligen Oberpräsidenten der Provinz, Herrn Staatsminister von Schön, welcher hiermit seinen hohen Verdiensten ein neues hinzufügte. Die Begründung der Königlichen Kunstakademie erfolgte im Jahre 1845, ihre feste Einrichtung 1849. Ihre Lokale, welche dem Bedürfniß kaum noch genügen, befinden sich in dem neuen großen königlichen Gebäude, welches seine Bestimmung mit der Inschrift „Artium operibus condendis. Artificibus instituendis“ an der Stirn trägt, im Mund des Volkes aber „Kunstmuseum“ benannt wird und zugleich noch die Provinzial-Kunstschule und das Stadtmuseum unter seinem Dache birgt. Die Künstler, welche als Lehrer an die Akademie berufen wurden, gehörten sämmtlich der Berliner Schule an. An der Spitze steht Ludwig Rosenfelder als Direktor; seine künstlerische Auszeichnung, wie sein Talent, zu lehren und fruchtbar anzuregen, machen ihn zu dieser Stellung besonders geeignet. Er leitet zugleich den Unterricht im figürlichen Malen, der Historienmaler Pietrowski den im figürlichen Zeichnen. Dem landschaftlichen Unterricht in seinen verschiedenen Abstufungen steht Behrendsen vor; Perspektive und Architektur lehrt Gemmel, Kupferstecherkunst Trossin. Die Nebenfächer und die kunstwissenschaftlichen Vorlesungen sind aufs beste vertreten, und der gesammte Unterricht wird durch die immerfort wachsenden Sammlungen der Akademie wesentlich unterstützt.

Die Akademie hat es sich zum Ziel gesetzt, ihren Schülern fertige Ausbildung zu gewähren, insoweit als solche überhaupt durch direkte Einwirkung erreicht werden kann. Es ist also auch eine Klasse für figürliches Malen nach der Natur vorhanden und eine figürliche wie landschaftliche Bildermalklasse, in welcher die Schüler bis zur selbständigen Künstlerschaft gelangen.

Alle unnütze Steifheit und jenes konventionelle Wesen, welches besonders in früheren Zeiten mit dem Begriffe „Akademie“ für verknüpft galt, neuerdings aber seinen Boden immer mehr verloren hat, ist hier von vorn weg vermieden worden. Die leitende Idee kann nur sein, eine einheimische Verbindung von Künstlern zu bilden, die durch die Künstlerwerkstätten, welche die oberste Klasse ausmachen, erstrebt wird. Die unteren Klassen geben bei sorgfältigem Unterricht dazu die nothwendige Vorbereitung. Um die lebendigen Beziehungen zwischen Lehrern und Schülern zu erleichtern, haben die ersteren ihre Ateliers im Akademiegebäude.

Den Landschaftern bietet die Provinz, wenn sie auch als Ganzes nicht künstlerisch begeistern kann, doch einen bemerkenswerthen Reichthum von Studien für Wald- und Hügelnatur dar.

Werfen wir einen Blick über die neuesten Leistungen unserer Maler, so sehen wir den Direktor Rosenfelder nach seinem vor sechs Jahren erschienenen Joachim II. und kleineren Arbeiten gegenwärtig an einem mächtigen Bilde mit lebensgroßen Figuren für das Königsberger Stadtmuseum beschäftigt, welches in einer bewegten Scene den Verlust der Marienburg für den deutschen Orden darstellt, indem die im Dienst des Ordens aufsätzig gewordenen Söldnerhauptleute, ungeachtet der dringenden Beschwörungen des Heinrich Reuß von Plauen, dem Hochmeister Ludwig von Erlichshausen die Schlüssel der Veste abnehmen, um diese an die belagernden Polen zu übergeben. Der Reichthum von Charakteren in diesem Motiv bietet dem Meister Gelegenheit, mit der ihm eigenen Kraft ein lebensvolles Kunstwerk zu gestalten.

Max. Ant. Pietrowski wählte sich in neuerer Zeit zu mehren Genrebildern anmuthig weibliche Figuren und führte sie in zarter Färbung und Behandlung durch, malte außerdem aber auch eine sehr wirkungsvolle „heilige Nacht“. Herm. Gemmel beschäftigt sich mit eben so viel Eifer als Talent und Geschmack mit theilweise großartigen Architekturprojekten, läßt dabei aber leider weniger Bilder erscheinen, und doch ließ der Anblick seines schön empfundenen und gediegen durchgeführten „Familiensaales in einem mittelalterlichen Schlosse“ recht viel Aehnliches wünschen. Gemmel ist jetzt auf der Rückkehr von einer einjährigen italienischen Reise begriffen. Aug. Behrendsen malt meist komponirte Landschaften, oft im Charakter der hohen Alpen, oft aus den weicheren Thälern Oberitaliens. Von ersterer Art ist die jüngst von ihm für das Stadtmuseum in sieben Fuß Breite ausgeführte Morgenlandschaft in düster umwölkter Stimmung. Von ihm sind schon viele Bilder, besonders in der Provinz, verbreitet. Rob. Trossin sticht seit mehreren Jahren im Auftrag des Kunstvereins an einer vielversprechenden Platte in Linienmanier nach dem schönen, dem Stadtmuseum angehörenden Bilde von Julius Schrader „die Tochter Jephthas“. Unter den schon weiter ausgebildeten Schülern der Kunstakademie nennen wir im Figurenfach Herm. Löschin, ein tüchtiges Kompositionstalent, und Rud. Gratz, im landschaftlichen C. Scherres und G. Meißner, welche bereits gelungene Bilder auf mehrere norddeutsche Ausstellungen sandten. Außerhalb der Akademie stehen der Architekturmaler A. H. Frank, welcher früher gern deutsch alterthümliche Straßenprojekte wählte, neuerdings die Ergebnisse einer orientalischen Studienreise benutzt, Carl Blum, besonders als Portrait-Zeichner und Maler thätig, und J. H. Stobbe, in Düsseldorf gebildet, welcher einheimische Genrescenen, besonders vom Strande, in zarter Auffassung behandelt. Durch Geburt gehören Königsberg an: Gust. Gräf in Berlin und Carl Hübner in Düsseldorf.

Verlassen wir nun die Besprechung der künstlerischen Unternehmungen in Königsberg, um anzugeben, was das Publikum thut, um ihnen helfend entgegenzukommen. Nach früher Gesagtem kann es nicht überraschen, wenn hier noch viel zu wünschen bleibt. Man findet, hier und da in Privatbesitz zerstreut, gute Kunstwerke. Doch eine nur einigermaßen bedeutende Privatsammlung neuer Bilder trifft man in Königsberg nicht an. Die Provinz thut im Ganzen noch mehr, als ihre Hauptstadt. Zeigt sich auch in großen Theilen derselben am Horizont der neuern Kunst noch immer nur eine höchst ungewisse Dämmerung, so brechen doch auch erfreuliche Lichtstrahlen

hervor. Die edle und kunstsinnige Gräfin zu Dohna hat in ihrem großartigen Schlosse Dönhoffstädt ansehnliche Kunstschätze, darunter besonders werthvolle Handzeichnungen, vereinigt. In hohem Grade bemerkenswerth sind die Kunstbestrebungen des Herrn F. von Farenheid. Auf seiner schönen Besitzung Beynuhnen, mitten im entfernten Preußisch-Litthauen, welches sonst seinen größten Ruhm auf die Zucht trefflicher Rosse stützt, hat Herr von Farenheid eine umfangreiche Kunstsammlung geschaffen. Den Kern bildet die große Sammlung von Gypsabgüssen, welche die griechische Kunst durch sorgfältigste Vereinigung ihrer größten Schönheiten würdig zur Anschauung bringt. Nur ausgedehnte Reisen, Kenntniß und feiner Geschmack, ein Leben für die Kunst und endlich auch Verwendung höchst ansehnlicher äußerer Mittel konnten eine solche Auswahl möglich machen. Es finden sich auch verschiedene Abgüsse, welche der Besitzer nach antiken Originalen von hohem Rang auf spezielle Erlaubniß für sich allein fertigen ließ, und welche in den großen Museen nicht gefunden werden. Die Aufstellung und Beleuchtung läßt nichts zu wünschen übrig; der große Antikensaal wie das ganze Gebäude ist in feinen griechischen Formen neu errichtet. Eine Kupferstich- und Gemäldesammlung schließt sich an. Ist man gewohnt, sonst ein Museum — so muß man auch dieses nennen — im Geräusch der größten Städte zu suchen, so macht es hier in der beschaulichen Stille einer keineswegs reizlosen und in der nähern Umgebung kunstvoll veredelten Natur einen eigenthümlichen, fast wunderbaren Eindruck, welcher von zahlreichen Besuchern aus weiten Umkreisen empfunden wird. Weit über die Grenzen der Provinz hinaus werden wir nichts Aehnliches finden, was aus einer Hand entstanden wäre. Mehr noch, als die Sammlungen selbst, ehren aber den Herrn von Farenheid die Intentionen, welche ihm bei Anlage derselben leitend waren: Bekanntschaft mit dem wahrhaft Schönen und Ausbreitung des Kunstsinns zu fördern.

Möchten solche Zwecke erreicht werden in dieser Provinz, wo noch so viel zu erreichen übrig ist! Möchten auch Andere solchem Beispiel sich anschließen! Mit diesen und vielen andern Wünschen für die Zukunft unserer Kunst möge dieser Bericht geschlossen sein.

D.

Karl der Erste von seinen Kindern Abschied nehmend.

Oelgemälde von **Julius Schrader.**

Vor nicht langer Zeit hatten wir Gelegenheit, unsern Lesern von einem Bilde Schrader's zu berichten, welches den blinden Dichter Milton, seinen Töchtern das Gedicht vom verlornen Paradiese diktirend, darstellte. Der fleißige Künstler hat uns schon wieder mit einem Werke seiner Hand überrascht, welches ebenfalls der englischen Geschichte, ebenfalls dem Kreise des Familienlebens seinen Stoff entlehnt. Aber während jenes den Glanz eines glücklichen gemeinsamen Daseins spiegelte, hat diesmal der Pinsel des Malers sich in die trostlose Nacht des tiefsten Unglücks tauchen müssen, das den liebenden Verein innig verbundener Menschen treffen kann. Wenn der Todesengel auf friedlichem Fittich naht, um den Vater aus der Mitte der Seinigen zu reißen, so scheint ein schmerzlicheres Weh undenkbar. Hier aber soll der Faden herzlichsten Zusammengehörens durch das blutige Richtschwert zerschnitten werden. Welches Leid kann sich mit diesem messen?

Der gefangene Monarch sitzt in einem Zimmer seines Schlosses zu Whitehall. Er ist in ein knappes schwarzseidenes Gewand gekleidet; nur das blaue Band des höchsten königlichen Ordens, das um den Hals gehängt ist, bezeichnet seinen Rang. Es ist der letzte kalte Schimmer erloschenen Herrscherglanzes. Gezählt sind schon die wenigen Stunden, die seinem Leben noch gegönnt werden. Morgen soll das Schwert des Henkers den geweihten Kopf vom Rumpfe trennen, diesen schönen, geistreichen, ritterlichen Kopf, der nur den einen Fehler hatte, daß eine zu schwankende, unzuverlässige Seele darin wohnte. Für diesen Fehler der Natur soll der König büßen, diesen Mangel des Blutes soll das Blut bezahlen. Furchtbare Gedanken, die ihr träumerisch-schmerzliches Gewebe über die feinen Züge spinnen! Und dazu in solchem Augenblick, wo das Glück einer bessern Zeit leibhaftig ihn umglebt: — seine beiden Kinder, Prinzeß Elisabeth und Prinz Johann. Wie oft mögen sie an seinem Halse gehangen, auf seinem Schooße gesessen haben! Heut ist es das letzte Mal, denn sie sollen auf immer von ihrem Vater Abschied nehmen. Dies furchtbare „auf immer" hat das edle Antlitz der zarten vierzehnjährigen Königstochter in eine Flut von Thränen getaucht, hat allen Rosenschimmer anmuthiger Jugend von ihren Wangen gescheucht und im Auge den Glanz lebensfrischer Hoffnung und Freude verlöscht. Aengstlich umklammert ihr linker Arm den theuren Vater, und halb aufgelöst im Schmerz schmiegt sie, an seiner Seite stehend, sich dicht an ihn, als gälte es, alle Liebe eines langen Lebens in diesen einen Augenblick zusammenzudrängen. In der rechten Hand hält sie ein weißes Taschentuch, das schon viele Thränen getrunken hat, an die Wange, von der unaufhaltsam immer von Neuem die Thränenflut herabstürzt. Selbst das äußerliche Motiv ihrer Stellung drückt das Matte, Gebrochene ihrer Stimmung rührend aus, denn mit dem einen Knie sucht sie auf einem nahe beim Sitze des Vaters stehenden Schemel einen Stützpunkt. So in ihrem weißen Gewand und den blassen Wangen würde man sie für eine Marmorstatue halten, wenn nicht die roth geweinten Augenlider Zeugen leidvoller Lebenswirklichkeit wären.

In des Königs Angesicht dagegen liegt mehr ein schmerzlich resignirter, wehmüthiger Ausdruck. Seine Seele scheint zwischen dem herben Leid der Gegenwart und der Rückerinnerung einer schönen Vergangenheit getheilt. Der geistreiche Kopf, ganz so wie wir ihn durch Van Dyk's Meisterhand kennen, nur frischer, lebensvoller vielleicht, um das jähe Todesschicksal noch ergreifender erscheinen zu lassen, blickt fast träumerisch gerade aus, als wüßten bloß die Arme, welche die beiden Kinder umschließen, von der wirklichen Gegenwart der Lieblinge. Der kleine Jakob aber, ganz in karmoisinrothe Seide gekleidet, sitzt auf dem linken Knie des Vaters in kindlich zutraulicher Weise. Er vermag die Bedeutung des Moments noch nicht in ganzer Tiefe zu fassen; allein aus dem verweinten Wesen der Schwester scheint er Unheil zu ahnen. Erschreckt und halb verlegen wendet er sich daher eben vielleicht mit einer Frage kindlicher Theilnahme an sie, die er mit einer Bewegung des ausgestreckten linken Händchens begleitet, während die Rechte sich ängstlich am Vater hält.

Diese Hauptgruppe hat ihre mehr oder minder nah betheiligten Zuschauer. Dicht hinter dem Sessel des Königs an einem teppichbehangenen Tische steht der treue Freund und Begleiter seines Monarchen, der Bischof Juxon. In den Zügen seines schönen, würdevollen, von weißen Locken umgebenen Gesichtes kämpft schmerzliches Zucken mit der mühsam behaupteten Ergebenheit des Christen und Priesters. Neben ihm verhüllt ein jüngerer Mann mit der Hand sein Gesicht, eine Figur und Attitüde, die wir noch von Schrader's Darstellung des Todes Lionardo's kennen.

Der befreundeten Gruppe fehlt es nicht an einem Gegensatz. Es ist ein einzelner Mann, der auf der entgegengesetzten Seite, rechts vom Beschauer, im dämmrigen Hintergrunde des Zimmers wie angewurzelt steht. Aber dieser einzelne Mann wiegt viele Andere auf: es ist Oliver Cromwell. Einen schrofferen Gegensatz gegen die königliche Familie kann man nicht ersinnen, als diese rauhe, kriegerische, in derbe soldatische Tracht gehüllte Gestalt, dies düstre, gefurchte, von bläulich schwarzem starken Haarwuchs eingefaßte Gesicht

darbietet. Die Linke mit dem schweren Fausthandschuh ruht auf der hohen Lehne eines Stuhles, auf welchen sich der Diktator stützt; unter dem rechten Arme hält er dicht an sich gepreßt den wuchtigen Stock, dessen er sich zu bedienen pflegte. Seine Blicke ruhen aber nicht auf der königlichen Familie, starren vielmehr finster in's Leere. Es ist, als sähe er mit den Ohren, als scheue das Auge sich durch den bejammernswerthen Anblick erweichen zu lassen, denn eisern ist der Wille dieses Mannes, unbeugsam und unerschütterlich wie das Schicksal. Durch die halb geöffnete Thür, in deren Nähe er stehen geblieben ist, sieht man die fanatischen puritanischen Krieger, die Vollstrecker seines Willens, die unerbittlichen Todfeinde der schwachen Stuarts. —

So hat der Künstler in wohldurchdachter, einfach angelegter Composition den Vorgang deutlich und vollkommen verständlich geschildert. Keinen Augenblick sind wir im Zweifel über das, was vor unsern Augen sich hier begiebt. Dazu trägt die gewissenhafte Sorgfalt, mit welcher Schrader nach gewohnter Weise alles Aeußerliche der Tracht, Haltung, Physiognomie, ja selbst der Umgebung studirt hat, seinen nicht geringen Theil bei. Wir fühlen uns sofort in historischer Atmosphäre und athmen den Hauch jenes gewaltthätigen, eisernen Zeitalters. Auch an einem gewissen innigen Ernst fehlt es seiner Darstellung keineswegs. Dagegen dürfen wir auch nicht verhehlen, daß wir die unwiderstehlich ergreifende und fortreißende Gewalt eines solchen Ereignisses, die zündende Leidenschaft, die hier aus dem in seinen Tiefen erregten Gemüth hätte hervorbrechen müssen, vor dem Bilde vermißt haben. Die geniale Divination, welche gleichsam Herzen und Nieren durchforscht und das Innerste an's Licht kehrt, fehlt Schrader. Sie ist freilich nur die Eigenschaft des höchsten künstlerischen Genies. Er nähert sich daher mehr von außen, mehr von der malerischen, als von innen, von der poetisch-psychologischen Seite seinen Gegenständen. Aber wie weit man auf diesem Wege vordringen kann, dringt er auch mit unablässigem Eifer und ernster Hingebung vor. Trifft er nicht in's Schwarze, so nähert er sich dem Centrum doch in rühmlicher Weise.

Mit dieser Beschaffenheit hängt seine Begabung für das Kolorit eng zusammen. Doch ist die Farbe dieses Bildes ernster, gesunder, kräftiger, als in seinen beiden letzten Werken, wo ein etwas conventioneller, süßlicher Ton sich bemerklich machte. Sein Pinsel hat der vollen Wahrheit der Natur nie näher gestanden, als in diesem Bilde. Die verschiedenartige Carnation der Gestalten ist fein empfunden und wiedergegeben; das Roth auf den verweinten Augenlidern der Prinzessin nur vielleicht etwas zu stark betont. Doch mag ihn der Vorgang van Dyk's, dessen Werke er für diese Arbeit gewiß sorgsam studirt hat, hier vielleicht verleitet haben. Meisterhaft ist auch die perspektivische Abtönung der Luft im halbdunklen Zimmer, das Spielen der Lichtreflexe auf den dunklen Gesichtszügen Cromwells. Die Stoffe, die bei Malern dieser Richtung leicht zu sehr geltend gemacht werden, sind bei aller Sorgfalt mit Diskretion als etwas Untergeordnetes behandelt; nur dem jungen Prinzen hätten wir eine minder entschiedene Farbe des Anzuges gewünscht, da das intensive Roth von der geistigen und physischen Färbung der Scene etwas zu sehr absticht.

Das verdienstliche Bild ist in die Galerie des Konsuls Wagner übergegangen, der dasselbe beim Künstler bestellt hatte. **W. L.**

Briefe aus der Schweiz.

Die neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln.

(Geschrieben in London, Ende 1852.)

IV. (Schluß.)

Die Inschrift, in meinem Sinne aufgefaßt, wirft endlich auch ein neues Licht auf die ältere Inschrift, die in ihren wesentlichsten Punkten gerade am meisten zweifelhaft läßt, trotzdem daß Männer wie Chandler, Schneider, Wilkins, Walpole, O. Müller, Hirt, Böckh und Thiersch sie mit ihrem Geiste und ihrer Gelehrsamkeit beleuchteten. Ich übergehe die Einzelnheiten, z. B. den mißverstandenen Ausdruck κάλχαι, den alle Erklärer auf die Eyer des Kymatium beziehen, obgleich gerade an dem Erechtheum sich so deutliche Spuren der einstigen bronzenen Verzierungen in den Höhlen der Cassetten erhielten, auf die sie nur bezogen werden können), sondern will von den Ortsbezeichnungen sprechen, welche in der Inschrift vorkommen. Die einzelnen Theile des Bauwerkes werden uns nämlich von der Inspektionsbehörde, deren Protokoll uns in der Inschrift erhalten ist, theils nach bestimmten, damals allgemein bekannten Oertlichkeiten, in deren Nähe sie waren, theils nach der Himmelsgegend vorgeführt. Es sind folgende:

1) Theile des Baues πρὸς τοῦ κεκροπίου und πρὸς τῷ κεκροπίῳ.
2) Theile des Baues πρὸς τοῦ θυρώματος.
3) Theile des Baues πρὸς ἕω.
4) Theile πρὸς τοῦ πανδροσείου.
5) Theile im Innern τοῦ ἔντος.

Von diesen Bezeichnungen sind zwei an sich klar und erlauben keinen Zweifel darüber, worauf an dem Baue durch sie hingedeutet sei, das ist die dritte und fünfte. Bei der zweiten walten schon Zweifel ob, denn es gab zwei θυρώματα, d. h. Hauptthore an dem Baue, eins im Osten, eins unter der Vorhalle gegen Norden. Doch mag die Annahme, daß der nördliche Eingang gemeint sei, die richtige sein. Es hat dieses übrigens keinen Einfluß auf das, was ich darlegen will, so wenig wie eine sechste Ortsbezeichnung, die ich ausließ, wo die Lage einer Mauer im Innern des Gebäudes durch die Nähe der alten Statue (der Athene) bestimmt wird. Dieses bezieht sich einzig auf die erste und auf die vierte Ortsbezeichnung. Thiersch, mit den meisten Auslegern der Inschrift, hat das κεκρόπιον und das πανδρόσειον in das Innere des Gebäude-Complexes verlegt, dessen wohlerhaltene Ueberreste wir noch bewundern, und ist von dieser Voraussetzung bei seinen Restaurationsversuchen ausgegangen. Durch sie, und durch das mißliche Bemühen, die Grundform des Gebäudes und alle seine einzelnen Theile daraus herzuleiten und nachzuweisen, daß es an die Stelle der alten Königsburg des Erechtheus getreten und gleichsam aus ihm hervorgegangen sei, ist Thiersch zu unhaltbaren Hypothesen geführt worden, die sich einander zum Theil widersprechen, so daß er mehreremals seine eigenen Behauptungen während der Untersuchung selbst wieder zurückzunehmen und mit anderen nicht weniger gewagten umzutauschen sich genöthigt sieht.

Auch die Architekten, welche seit den neuesten Ausgrabungen Restaurationen des Tempels herausgaben, außer Bötticher, gehen von derselben Voraussetzung aus und stimmen mit Thiersch in dem Punkte überein, daß das Pandroseion mit allem Zubehör, worunter der heilige Oelbaum mit dem daneben oder darunter befindlichen Altare des Zeus Herkeios, in das Innere des jetzt noch stehenden Gebäudekomplexes zu versetzen sei. Sie stützen sich dabei besonders auf eine Stelle Herodots, der sagt, daß der νηός des Erechtheus den Oelbaum und den Salzbrunnen enthalte, während zwei andere Autoren sagen, daß der Oelbaum in dem Pandroseion sei. Herodot erwähnt übrigens nachher, daß diejenigen, welche in das „Heilig-

thum" hinausgegangen seien, den (von den Persern mit dem Tempel verbrannten) Oelbaum wieder grünend vorgefunden hätten. Zuerst braucht er das Wort νηός und nachher das Wort ἱρόν, welches nicht den Tempel, sondern den heiligen Bezirk eines Tempels mit Einschluß des letzteren bezeichnet.

Wenn wir dieses ἱρόν mit dem Pandroseion als Eins, und die frühere Bezeichnungsweise des Herodot als uneigentlich annehmen, indem er partem pro toto setzte, so läßt sich Uebereinstimmung in die Aussagen der erwähnten Autoren hineinbringen, ohne daß man genöthigt ist, den Oelbaum in das Innere des Tempels zu versetzen, woselbst er wohl bei dem Brande gänzlich zerstört worden wäre.

So geschickt übrigens in den Zeichnungen der Herren Tetal und Hansen die Möglichkeit dargestellt sein mag, daß der Oelbaum in dem Inneren des Tempels fortbestehen könne, so wenig will doch die kleinliche Hofanlage, die sie ihm zu lieb in den Tempel hineindichteten, dem architektonischen Gefühle einleuchten, und auch der Kunstgärtner wird, glaube ich, Einwendungen dagegen zu machen haben.

Ich werde bei einer anderen Gelegenheit zeigen, daß die Hypäthralform selten oder niemals bei älteren ächt ionischen, sondern nur bei dorischen, attisch-dorischen und korinthischen Tempeln vorkam, trotzdem daß Bötticher ungefähr das Gegentheil davon behauptet; schon deshalb glaube ich nicht daran, daß solch ein Hof in unserem Gebäude, das in allen seinen Theilen nach ionischen Prinzipien durchgeführt ist, jemals existirt habe.

Aber nicht nur das Pandrosium, sondern auch das Kekropium wird in das Innere des Baues verlegt, woselbst es nach einigen unter der Karyatidenhalle, nach andern hinter der Mauer mit den Halbsäulen oder in irgend einem fingirten Kellerraum Unterkommen findet.

Die erste Inschrift erwähnt, daß gewisse Theile des Baues theils vor, theils in der Nähe des Kekropium lagen, und zwei Autoren, die Thiersch zur Bekräftigung der Annahme, daß das Kekropium sich innerhalb des Tempels befand, citirt (Clemens Alexandrinus Cohort. ad Gentes p. 29. u. Theodoretus Therap. c. 8.), sagen nichts weiter aus, als daß das Grabmal des Kekrops auf der Akropolis war, in der Nähe der Athena Poliuchos. — Merke wohl den Unterschied zwischen dem Grabmal des Kekrops (κέκροπος τάφος) und dem Kekropium (κεκρόπιον). Beides sind oft ganz verschiedene Dinge, so gut wie der Tempel des Erechtheus und das Erechtheum verschieden sind, so gut wie der Tempel der Pandrosos (πανδρόσου ναός) und das Pandroseion nicht dasselbe sind. Der Tempel, oder vielmehr das Janituarium des Erechtheus und der Tempel der Pandrosus sind ganz getrennte Dinge, die Pausanias daher auch in seiner Beschreibung vollständig von einander scheidet, indem er zwischen ihre Erwähnung die des Tempels der Athene hineinschiebt. Aber das Erechtheum und das Pandrosium sind verschiedene Bezeichnungen für denselben Ort, nämlich für den geweihten Bezirk, innerhalb dessen die beiden Tempel oder Sanctuarien der Pandrosus und des Erechtheus standen, und welcher auch den geweiheten Oelbaum enthielt. Jenachdem dieses den beiden verschwisterten Potenzen gemeinschaftlich geweiheten Bezirkes auf der Akropolis mit Beziehung auf die eine oder die andere dieser Gottheiten Erwähnung geschieht, wählt man den einen oder den anderen Ausdruck, und nennt den Bezirk das Erechtheum oder das Pandrosium.

Dieser Bezirk, zu dem auch in gewissem Sinne der Tempel der Poliuchos zu rechnen war, obgleich dieser seinen eigenen Eingang hatte, stand auf dem Theile der Akropolis, „der früher Polis genannt wurde", nämlich auf der niedrigsten Terrasse des Plateau, welches später die Akropolis hieß. Dieser Polis steht die zweite höhere Terrasse der Burg als Gegensatz gegenüber, auf welche die Sage die Wohnung des Kekrops verlegte, der der mythische Repräsentant eines fremden Stammes ist, welcher die Ureinwohner des Landes unterjochte und einen neuen Cultus einführte. Wie noch zu meiner Zeit, im Jahre 1831, die Türken die Akropolis von Athen behaupteten, während die griechische Bevölkerung die Stadt bewohnte, ebenso denke man sich die höchste Terrasse der Akropolis im Besitze des erobernden Stammes, während das, was damals die Stadt war, nämlich die niedere Terrasse der jetzigen Burg, von den pelasgischen Autochtonen bewohnt wurde, die dort ihre uralte Göttin Pallas verehrten. Später nun schmolzen die beiden Culturelemente, das Pelasgische und das fremde in Eins zusammen, und die vereinten Potenzen fanden in dem Erechtheus, dem Sohne des Poseidon und der Erde von der Pallas adoptirt, ihren Ausdruck. Derselbe Gedanke sprach sich symbolisch aus in der Oertlichkeit der der neuen Dynastie und seiner Schutzgottheit und Ahnfrau, der nunmehrigen Pallas Athene, geweiheten Stätte, die den Uebergang und die Verknüpfung der beiden Terrassen bildet, deren jede für sich gerechnet, eines der beiden alten Culturelemente, die in einander aufgegangen waren, in örtlicher Symbolik darstellte. Dieser Gedanke wurde in allen späteren Umgestaltungen des Heiligthumes, das den Bundesheerd der Attischen Demen enthielt, gepflegt und ausgebildet. Was aber war der Name für jenen höheren Theil der Burg, zu dem jener niedere Theil als Polis, mit dem Heiligthume der Athene Polias, den Gegensatz bildete? Dies war das κεκρόπιον ἄστυ oder die kekropische Burg, auf welcher später der Tempel der jungfräulichen Athene erbaut ward, der Ausdruck des letzten und höchsten Entwickelungsmomentes der Attischen Bürgergemeinschaft. Der Bezirk des Kekropion erstreckte sich, unmittelbar hinter den Propyläen rechts von der Panathenäenstraße beginnend, bis über den Poliastempel hinaus bis nahe an den östlichen Rand des Plateau. So erklärt es sich, daß das Kekropium in beiden Inschriften auftritt, obschon sie sich auf ganz verschiedene, weit von einander entfernte Gebäude beziehen. Gegen Norden, unmittelbar vor der westlichen Seite des Tempels der Minerva Polias, war eine dritte Abstufung des Terrains, und dieses tiefgelegene Plateau, welches übrigens mit zur Polis gehörte, war das Pandrosion oder Erechtheum, auf welchem sich die Tabernakel (οἰκήματα) des Erechtheus und der Pandrosus befanden. Das erstere, das dem Erechtheus geweihete οἴκημα, bildete die Hinterhalle, das Opistodom des Tempels der Athena Polias, und hatte mit dem Tabernakel der Pandrosus, das nicht mehr existirt, seinen Zugang von der niederen Terrasse aus. Durch die nördliche Vorhalle trat Pausanias zuerst in den Tempel des Erechtheus. Hier fand er in einer Krypte (ἐν φρέατι) den Salzbrunnen, und an der inneren Mauer, die das Opistodom von der Cella der Athene Polias trennte, den Fenstern der westlichen Façade gegenüber, die Gemälde und darunter die Altäre des Poseidon Erechtheus, des Heroen Butes und des Hephästus. Die Spuren der Krypte mit der Salzquelle, so wie die der Mauer, die das Opistodom von der Cella des Tempels trennte, sind noch deutlich sichtbar. Dagegen ist die zweite Mauer, welche angeblich das Innere des Gebäudes noch einmal in zwei Hälften getheilt haben soll, eine Fiction, wie ich in der nächsten Mittheilung zu zeigen gedenke.

Holzschnittwerk.

Christenfreude in Lied und Bild. Geistliche Lieder mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludw. Richter, Jul. Schnorr von Carolsfeld und C. Andreae, herausgegeben und verlegt durch A. Gaber's Atelier für Holzschneidekunst. Leipzig, in Commission b. Georg Wigand. 1855. Preis 1 Thlr.

In Nr. 15 unseres heurigen Jahrganges berichteten wir bereits über das erste Heft dieses Unternehmens. Jetzt liegt uns dasselbe vollendet vor, vierzig der schönsten und kernigsten deutschen geistlichen Lieder umfassend. Wie diese Lieder aus der Tiefe des deutschen Gemüthes in Leid und Lust geboren sind, so hat nun tüchtiger deutscher Meister Hand ihre Stimmung und Bedeutung in sinnigen Bildern hingestellt, die sich wie lebendige Rahmen um das vom Dichter Ausgesprochene schlingen. Wenn auch nicht jede Darstellung gleich glücklich gelungen ist, so muß man im Allgemeinen doch bewundern, wie sinnvoll ein ächt poetisches Motiv, und zwar ein echt für die bildende Kunst geeignetes, von den Zeichnern zur Illustration der Gesänge aufgefaßt worden ist. Und wie die Verse in ihrer schlichten Treuherzigkeit mit rührender Gewalt die Seele ergreifen, so schlagen die Abbildungen, die gleichsam die Stelle der Ueberschriften einnehmen, dieselbe Saite des Gemüths an, so daß es bereits vorahnend sich in den Text des Liedes versenkt, um den vollen Akkord der vorgedeuteten Stimmung daraus zu empfangen. Eins der schönsten Beispiele vermögen wir unsern Lesern im Abdruck mitzutheilen. Es zeigt so recht, wie sinnig Ludwig Richter es versteht, in jedem Vorgange des alltäglichen Lebens das Ewige und Göttliche zu ergreifen, uns auf's Innigste zu rühren, während er uns zugleich ein Lächeln gutherzigsten Scherzes entlockt. Wenn irgendwo, so lebt in seinen Schöpfungen die Reinheit und Naivetät einer Seele, aus deren Wirken uns das Himmelreich, das denen gegeben wird „so da werden wie die Kindlein", anheimelt. Ein anderes Mal weiß er die Mutterzärtlichkeit, dann wieder die Liebe zwischen Jüngling und Jungfrau in reinsten Zügen zu schildern; zum Morgenliede „Das walte Gott" von Joh. Betichius läßt er das ganze stille Glück einer fleißig schaffenden Familie, eines werkthätigen Lebens sich vor unsern Augen entfalten. Aus diesen tiefgemüthlichen Idyllen reißt J. Schnorr uns mit der Kraft seines heroischen Geistes auf ideale Höhen in der Darstellung des neuen Jerusalem, die von herrlichen Engelgestalten aufwärts getragen wird. Es ist ein hochpoetischer Schwung in diesem Bilde, es klingt uns daraus entgegen wie tausendstimmiger Jubelschall und rauschender Psalmengesang. — So ist diese kleine auserlesene Sammlung ein liebenswürdiges christliches Vade mecum, dessen Klänge in den verschiedensten Lagen des Lebens und im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten tröstlich und erquickend in's Gemüth tönen. Der Holzschnitt befolgt jene kräftige, mark- und saftvolle Weise, die von Altersher sein schönstes Erbtheil und deren Wiederauffrischung ein bleibendes Verdienst der Dresdener Schule ist. Freilich steht in der Ausführung, da manche verschiedene Kräfte herbeizuziehen waren, nicht Alles auf gleicher Höhe künstlerischen Verständnisses, was gelegentlich besonders an Händen und Füßen sich bemerklich macht: allein im Ganzen und Großen dürfen wie sowohl dem christlichen Gemüth wie dem kunstliebenden Sinn reichliche Befriedigung verbürgen.

L.

Zeitung.

Berlin. Dem Landschaftsmaler Grafen St. v. Kalkreuth ist der Titel „Professor" beigelegt worden.

Dem Landschaftsmaler Prof. Scheuren in Düsseldorf ist von Sr. Maj. dem Könige von Preußen der rothe Adlerorden 4ter Klasse verliehen worden.

Als ein höchst angenehmes Ereigniß in der Kunstwelt kann die Vollendung von Ed. Mandel's Stich der Madonna di Colonna nach Raphael betrachtet werden. Der Künstler hat diesem Werke die liebevollste Hingebung gewidmet und ein Meisterstück ersten Ranges geschaffen. Es ist noch ungewiß, ob er den Druck wie gewöhnlich in Paris machen lassen oder ob er diesmal eine deutsche Anstalt damit betrauen soll, da ihm in Düsseldorf sehr gute Probedrucke gemacht worden sind.

Xanten. Se. Maj. der König hat zur Restauration des Xantener Domes die Summe von 30,000 Thlr. zu bewilligen geruht.

* **Wien,** den 26. Oktober. Seit einiger Zeit ergehen sich hier einige Journale, „die Presse" und „die Donau", in Angriffen gegen die kais. Akademie der bildenden Künste und ihren Direktor, von denen ich Ihnen Nachricht geben muß, nicht deswegen, weil der Inhalt dieser Angriffe die Beachtung eines Kunstpublikums verdient, sondern deswegen, weil sämmtliche Professoren der Akademie der bildenden Künste sich entschlossen haben, diesen Angriffen mit einer offenen Erklärung an das Publikum in der offiziellen Zeitung entgegen zu treten. Ein solcher Akt moralischen Muthes ist eine Seltenheit in akademischen Annalen und gleich ehrend für die Körperschaft, von der er ausging, als für die Person, zu deren Schutze sie veröffentlicht wurde. Gegen den gemachten Vorwurf, daß Direktor Ruben den Professoren der Akademie es verleidet, dem österr. Kunstvereine als Mitglieder und Aussteller anzugehören, erklären dieselben einstimmig, „daß sie nur eigene Ueberzeugung und freie Wahl von diesem ferne hält."

Welche Zustände müssen vorhanden sein, wenn sich durch den Drang der Umstände die erste Körperschaft der Monarchie genöthigt sieht, ein Verdammungsurtheil gegen einen Kunstverein auszusprechen? Bis zu welchem Grade muß das Treiben eines Kunstvereins gediehen sein, wenn eine solche Künstlerschaft erklärt, sich jeder Ausstellung in diesem Vereine zu enthalten? Die Erklärung der kais. Akademie ist von allen Freunden österreichischer Kunst mit Freuden begrüßt worden; sie zeigt, daß in jener eine moralische Kraft vorhanden ist, die sich nicht jeden Hohn und jede Unverschämtheit gefallen läßt. Was ist in jenen Blättern nicht alles der Akademie und ihrem Direktor vorgeworfen worden! Daß die österreichische Kunst in Paris nicht glänzender vertreten war, hat man dieser Körperschaft, welche die Jury für die eingeschickten Bilder war, vorgeworfen, da es doch Jedermann vorausgesehen hat — im Deutschen Kunstblatte sind längst die Erwartungen über die Erfolge der Pariser Ausstellung für Oesterreich auf ihr natürliches Maaß reducirt worden —, daß die geringe Anzahl disponibler Kunstwerke in der Apathie der vormärzlichen Zeiten, der geringen Anzahl von Mäcenaten und dem Mangel eines intelligenten Patriotismus zu suchen sei. Ist es Aufgabe der Akademie, Bilder und Statuen zu bestellen, oder ist das nicht vielmehr Sache des Staates und der Vereine, die einem Lande angehörigen Künstler auf würdige Weise zu beschäftigen? Wäre es eines österreichischen Vereins nicht würdiger gewesen, ein Gemälde zu 6000 oder 8000 Fl. bei einem österreichischen Künstler zu einem würdigen Zweck zu bestellen, als um denselben Preis für den ordinären Zweck der Verloosung das Schlachtengemälde eines französischen Künstlers anzukaufen, dessen Gegenstand jedem Oesterreicher gleichgültig ist? Würden sämmtliche österreichische Kunstvereine für die österreichische Kunst bleibende Denkmäler zu schaffen bemüht gewesen sein, sicher wäre die österreichische Kunstausstellung in Paris glänzender gewesen!

Man hat hier die Nachricht verbreitet, die kais. Akademie habe auf Aufhebung des österreichischen Kunstvereins angetragen, sie wolle die Ausländer ausschließen und dergleichen Dinge mehr. Ich kann Sie auf das Bestimmteste versichern, daß an diesen Dingen kein wahres Wort ist. Die Akademie hat nur eine Reform der Statuten im Sinne gehabt, und die Kunstwaare von der Ausstellung verdrängt wissen wollen, jene Werke, die von mittelmäßigen Leuten ausgehen, mittelmäßige Köpfe protegiren und, wie es hier der Fall ist, die Kunstausstellungen nur zum Tummelplatze untergeordneter Talente und kaufmännischer Spekulationen machen. Wenn ich nicht irre, so hat auch die Akademie darauf angetragen, daß ein geringer Theil des Einkommens zu öffentlichen Zwecken verwendet werde, was allerdings jenen Leuten unangenehm ist, welche in Dingen der Kunst Privatzwecke den öffentlichen vorziehen, oder welche die Pflicht der Förderung der Kunst einzig und allein dem Staate aufbürden wollen. Wie auch immer die Entscheidung über die Statuten des Kunstvereins ausfallen würde, die Akademie würde, wenn ihr die Veröffentlichung ihres Gutachtens gestattet wäre, mit Ruhe das Urtheil Sachkundiger abwarten können.

Die Erklärung der Professoren hat Licht in die Situation gebracht, und wie auch die Dinge immer gehen mögen, die dadurch erfolgte Stärkung des besseren Theils der hiesigen Künstler ist ein Sieg, dessen glückliche Folgen nicht ausbleiben können. Die Mittheilung dieser Erklärung wird deutschen Künstlerkreisen sicher sehr erwünscht sein. Sie lautet wie folgt:

„Zwei Journale Wiens brachten in kurzen Zwischenräumen eine Reihe verleumderischer Ausfälle auf die k. k. Akademie der bildenden Künste, welche zu widerlegen, uns, als in diesem Institute angestellte Professoren nicht zukömmt, da wir über unsere Pflichterfüllung nur dem uns vorgesetzten hohen Ministerium verantwortlich sind.

Nachdem jedoch, vielleicht durch dieses Schweigen ermuthigt, die Unverschämtheit so weit ging, daß das Morgenblatt der „Donau" vom 24. Oktober einen neuerlichen ganz perfiden Angriff vorzugsweise auf die Person und künstlerischen Leistungen unseres allverehrten Herrn Direktors dieser Anstalt brachte, so sehen wir uns veranlaßt, demselben vereint entgegen zu treten.

Direktor Ruben wurde durch Se. k. k. Apostolische Majestät, ohne sein Zuthun, zur Leitung der akademischen Angelegenheiten in einer Zeit berufen, wo deren Menge und Förderung eine aufopfernde Hingebung forderten, und daß er, der ausübende Künstler, diese mühevolle Arbeit, welche ihn vom künstlerischen Schaffen abziehen mußte, dennoch übernahm, verdient unseren wärmsten Dank.

Der Erfolg seiner Bemühung zeigt sich in der strengen Ordnung, in den Leistungen der Schule, und in den Unterstützungen, welche keimende Talente auf seine Befürwortung höheren Orts fanden.

Daß Direktor Ruben jedoch auch die Interessen der Künstler in weiterm Kreise auf die uneigennützigste Weise förderte, dürfte der Umstand beweisen, daß

der größte Theil unserer Historienmaler bei der Ausschmückung der neuen Lerchenfelder-Kirche (welche gegenwärtig noch die einzige Gelegenheit bietet, Größeres zu leisten) betheiligt sind, während er sich davon ferne hielt, um selbst den Schein zu vermeiden, als wolle er seine Stellung und Einfluß zur Förderung der eigenen Interessen ausbeuten.

Der Vorwurf, daß Direktor Ruben es uns verleidet habe, dem Oesterreichischen Kunstvereine als Mitglieder und Aussteller anzugehören, fällt, indem wir versichern, daß nur eigene Ueberzeugung und freie Wahl uns von selbem ferne hält.

Wer übrigens von Rubens künstlerischer Begabung sich überzeugen will, der sehe die nach seinen Entwürfen ausgeführten Gemälde im Belvedere zu Prag und die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Glasmalereien in der Auerkirche zu München und im Dome zu Regensburg, wer an seinem edlen Charakter und trefflichen Herzen sich erwärmen will, der suche seine persönliche Bekanntschaft und wird bald mit uns vereint in ihm den Vorgesetzten achten, den Künstler schätzen, den Freund lieben.

Möge diese unsere Versicherung ihn nur theilweise für jene boshaften Angriffe entschädigen, bis höheren Ortes ihm eine vollständigere Genugthuung zu Theil wird.

Wien, den 25. Oktober 1855.

Die Professoren der k. k. Akademie der bildenden Künste:
Joseph Führich. Leopold Kupelwieser. J. Nep. Geiger. Karl Mayer für sich und in Vollmacht für den abwesenden Karl Blaas. Leopold Schultz. Franz Steinfeld. Franz Stoeber. Franz Bauer. Karl Radnitzky. Karl Ratsner. August Sicardsburg für sich und in Vollmacht für den abwesenden Eduard van der Nüll. Anton Ritter v. Perger.

Endlich ist in der Angelegenheit der Votivkirche ein definitiver Entschluß gefaßt worden. Der Platz an der äußeren Belvederelinie wurde aufgegeben und das Glacis an der Alsenvorstadt für dieselbe bestimmt. Es ist dies der höchst gelegene Theil des Glacis in einer Gegend, die eine Zukunft hat, und wo eine Kirche ein Bedürfniß ist. In der nächsten Umgebung dieser Kirche soll auch die neue Universität gebaut werden. Damit ist die Idee einer Stadterweiterung noch nicht aufgehoben, sie ist mehr als je ein Bedürfniß. Niemand kann mehr daran denken, die innere Stadt als Festung zu gebrauchen, Jedermann aber sieht bei der ungeheuren Steigerung der Wohnzinse im Innern der Stadt, bei der Nothwendigkeit neuer Bauten (Theater, Akademie der bildenden Künste, Markthallen u. s. f.) das Bedürfniß ein, den Ring zu sprengen, der das Leben in Wien gegenwärtig nach allen Seiten beengt. — Es war vielfach die Rede gewesen, daß gewissermaßen als Vorstand der Bauhütte des Votivbaues ein Kölner Architekt (Statz oder Schmidt) nach Wien gezogen würde. Man scheint aber diesen Entschluß ganz aufgegeben zu haben und dieselbe dem um die Gothik im Kaiserstaate Oesterreich verdientesten Architekten zu übertragen. Sollte dies der Fall sein, so würde damit auch ein anderes Hinderniß des Steinbaues in Wien, das Monopol der Steinmetzen gebrochen sein. — Die große Kaserne beim neuen Paßthore ist der Vollendung nahe. Schade, daß man nicht gleich bei Anlage des Thores auf solche Umgebung hat denken können. Gegenwärtig verschwindet der kleine Thorbau gänzlich hinter den kolossalen Formen der Kaserne. Der platzartige Stadttheil, der zwischen diesen Gebäuden und dem Postgebäude neu entstanden ist, ist auf diese Weise wahrlich keine Zierde Wiens geworden. Wenn alle Baulichkeiten Wiens so wenig systematisch unternommen werden, und nicht rechtzeitig gesorgt wird, eine künstlerische und planmäßige Anordnung der Neubauten in das Leben zu rufen, so werden in kürzester Zeit die schönsten Punkte verbaut sein, ohne daß Wien an architektonischer Schönheit gewinnt. Vor Allem sind zwei Dinge nöthig: Erstens das Aufgeben der Befestigung Wiens und Zweitens die Benutzung der Glacis zu Monumentalbauten. Auf beide Punkte erlauben Sie mir ausführlich zurückzukommen.

Kunstvereine.

In des Kunstvereins zu **Gotha**
diesjähriger (achter) Ausstellung sind folgende Ankäufe gemacht worden:

Vom Verein: Len, Sumpflandschaft; Hummel, Landschaft aus den Vorbergen des Salzkammerguts; Zschäck, die Halde bei Malz im Vinschgau mit dem Ortelés; Freytag, römisches Weib aus der Campagna mit ihren Kindern; Bosch, Vertheidigung eines Blockhauses; Bethke, die Sonntagsandacht, und 4 Aquarelle von Dall in München, Pitner in Wien und Brasch in Leipzig. Bamberger, spanische Landschaft.

Zur kleineren Verloosung sind angekauft: Masbiens, Kathedrale von Burgos; Schlesinger, Ulanenvedette; L. Hermann, Binnenhafen; Greiner, Reinhardsbrunn (Bleistiftzeichnung), so wie eine Anzahl von Kupferstichen und Galvanographien.

Von Privaten sind angekauft worden: Jalabs, eine Fischerfrau am Strande mit ihren Kindern und Mutter mit zwei Kindern; Hermann, Hafenpartie; H. Jäckel, Interlaken in der Schweiz; Steuerwald, Ansicht des Quedlinburger Schlosses vom Wiperti Kloster; Baumgärtner, Rosenlauigletscher; Triebel, der Falkenstein im Harze; Peters (Stuttgart), Castell Tessino bei Roveredo; Asselborn, Bettelkinder; Millner, Stopp-Alpen; Grimm, der Kallenberg bei Coburg (Bleistiftzeichnung) und E. Müller in München, Statuette Spohrs. Die Gesammtankäufe betrugen mit Einschluß der Kupferstiche 3200 Thlr. Die vom Vorstande zum Ankaufe für die Friedensteinische Sammlung gemachten Vorschläge erhielten die höhere Genehmigung nicht, weshalb die dazu disponiblen 600 Thlr. für das nächste Jahr aufbehalten werden und 1856 1000 Thlr. zum Ankaufe für die Friedensteinische Sammlung disponibel bleiben.

Briefwechsel.

Hr. Dr. E. F. in M. „H. z. Pf." mit Dank empfangen. Dagegen liegt schon ein bereits angenommener Art. über „D. ch. K." in unserer Mappe.

Erklärung.

Der Herr Professor Dr. von Hefner-Alteneck in München hat sich in Nr. 40 des Deutschen Kunstblatts als alleiniger Verfasser des in der Schmerberschen Buchhandlung zu Frankfurt erscheinenden Werkes „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance" angegeben. Ich sehe mich hiernach zu der Erklärung veranlaßt, daß ich Mitverfasser dieses Werkes bin, wie dies auch der Titel desselben auf das Bestimmteste ausspricht. Ebenso ist das angeführte Werk „Die Burg Tannenberg" in Gemeinschaft mit Dr. J. W. Wolf herausgegeben, was ich aus Pietät für den inmittelst Verstorbenen bemerke.

C. Becker,
K. Preuß. Steuer-Inspektor, z. Z. in Würzburg.

(Der heutigen Nummer ist ein Holzschnitt beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. inkl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 46. **Donnerstag, den 15. November.** **1855.**

Friedrich Preller, der Landschaftsmaler.

Wenn man aus einem der vielen gewundenen Wege des herrlichen Weimarer Parkes in die durch lebendige Umzäunungen abgeschlossene Hofgärtnerei einbiegt, so gelangt man, zwischen Gewächshäusern, prachtvollen Pflanzengruppen und Blumenstücken, zu einem Hause, welches mit seinem Gegenüber an der Straße den Schlußstein der Stadt bildet und gewissermaßen als Stadtthor angesehen werden kann. Hier beginnt die große schattige Allee nach Belvedere mit ihren köstlichen Aussichten auf die grünen Teppiche und Baumgruppen des Parkes. Schöner als von hier aus kann man nicht in das alte, jedem Deutschen ewig theure und denkwürdige Weimar einziehen, denn man zieht durch ein Thor der Kunst. Beide Häuser, in ganz gleichen Verhältnissen gebaut, sind Künstlerwerkstätten. In demjenigen, welches von der blühenden Pracht der Hofgärtnerei eingeschlossen ist, hat der Künstler, über dessen Leben und Werke diese Zeilen sich verbreiten sollen, sein Reich aufgeschlagen.

Friedrich Preller wurde den 25. April 1804 in Eisenach geboren, kam jedoch schon in frühster Kindheit nach Weimar, wohin seine Familie übersiedelte. Sein früh erwachtes Talent übte sich schon in den Knabenjahren dadurch, daß er Scenen, die der Krieg vielfach bis in die Straßen Weimars verlegte, auf dem Papier festzuhalten versuchte. Sein Vater, der als Dilettant modellirte und das künstlerische Streben des Sohnes billigte, brachte ihn nach dem Eintritt des Friedens auf die Zeichnenschule, welche damals durch den bekannten „Kunschtmeyer" geleitet wurde, und welcher Goethe ganz besondere Theilnahme schenkte. Hier jedoch sollten die Studien des Kunstschülers eine plötzliche Unterbrechung finden, denn Meyer, der völlig in den Banden der Antike war, erwartete nicht nur wenig von einer neuen Kunst, sondern sah auch scheel auf jedes Talent, das sich einen eigenen Weg vorgeschrieben hatte. In dieser Weise machte er den Muth und die Hoffnung seines Schülers sinken, so daß dieser sich zu einer andern Lebensbahn, der der Jägerei, entschloß. Glücklicherweise wurde er aber bald darauf durch den damaligen Erbprinzen Karl Friedrich, welcher mit dem Vater Preller sich im Modelliren übte, auf den richtigen Weg zurückgebracht. Die beschränkten Mittel seiner Familie bewirkten jedoch, daß der junge Mann auf eigenen Erwerb sehen mußte, und so hatte er unter frühen Anstrengungen zu ringen, um das hohe Ziel seiner Kunst nicht aus den Augen zu verlieren. Der Wunsch, nach einem reicheren Studienmaterial arbeiten zu können, mußte in der ächten Künstlernatur bald erwachen, er wandte seine Blicke sehnsüchtig nach Dresden, ohne jedoch die Möglichkeit zu sehen, dahin zu gelangen. Diese wurde ihm endlich gegeben durch den Buchhändler Hoffmann, für welchen er das Bertuchsche Bilderbuch illustrirte. Für den Erlös ging er 1820 nach Dresden, wo er seine Zeichnenstudien in der Galerie mit solchem Eifer betrieb, daß er sich oft heimlich einschließen ließ, um schon mit Sonnenaufgang in den Sommertagen seinen Studien obliegen zu können. Der nächste Winter, den er mit reicher Ausbeute versehen wieder in Weimar verlebte, brachte ihn zum Erstenmale mit Goethe in nähere Verbindung. Wie Goethe jedes Talent in seiner Umgebung nutzbar zu machen suchte, so fiel sein Auge jetzt auch auf den sechzehnjährigen Jünger der Kunst und ersah für ihn ein Geschäft, welches zwar zunächst nur für seine eigenen meteorologischen Untersuchungen zweckdienlich sein, aber für den jungen Landschafter doch von besonderem Vortheil werden sollte. Preller mußte ihm Luft- und Wolkenstudien zeichnen und malen und wurde vielleicht dadurch zu der vorzüglichen Behandlung dieser Gegenstände auf seinen späteren Gemälden geführt. Von da ab nahm Goethe den größten Antheil an seinem jungen Verbündeten. Die beiden nächsten Sommer lebte er wiederum in Dresden, und zwar in innigem Verkehr mit Rietschel und Thäter, und arbeitete fleißig nach Ruisdael und Potter. Einige gelungene Copien aus dieser Zeit befinden sich im Weimarischen Museum. — Das erste selbständige Bild, welches Preller malte, war eine Eisfahrt, auf welcher er eine Menge von Portraits anbrachte. Karl August wurde durch Goethe auf dieses Gemälde aufmerksam gemacht und bestellte ihn zu sich in das römische Haus im Parke. Hier begab sich einer jener Auftritte,

wie der „alte Herr“ in seiner lakonischen Art sie liebte, und dessen Resultat war, daß Preller sich am nächsten Morgen mit seinem Päckchen auf dem Schloßhofe einzufinden habe. Dies geschah, ein Reisewagen stand angespannt, der Großherzog stieg ein, der junge Mann mußte ihm folgen, und — — „Wir reisen nach den Niederlanden!“ hieß es. So begleitete Preller seinen Fürsten bis nach Antwerpen, wo ihn derselbe bei van Bree, dem Direktor der Antwerpener Akademie, zurückließ. Zwei Jahre verlebte er hier unter den gewöhnlichen akademischen Studien, welche ihn zu einer Preiskrönung führten. Die niederländische Natur schien jedoch dem sich immer entschiedener bildenden Landschafter damals noch keine rechte Ausbeute geben zu wollen, seine Phantasie hing an glänzenderen Bildern, und so mußte Italien, das gelobte Land aller Künstler, auch das Ziel seiner Sehnsucht werden. Den mehrfach wiederholten Wünschen gab Karl August endlich nach und bestimmte für ihn die Akademie zu Mailand, wohin er über München, Salzburg, Venedig die Reise machte. Der wiederum zweijährige Aufenthalt in Mailand wurde jedoch unter Krankheit und anderen Widerwärtigkeiten kein eben befriedigender, und so gestattete der Großherzog eine Studienzeit in Rom, wohin Preller sich 1827 begab. Hier wurde er durch Träger in die Gesellschaft von Cornelius, Reinhard, Thorwaldsen, Steinle, Overbeck und Koch gebracht und verlebte mit diesen eine glückliche Zeit. Vorzüglich schloß er sich an Koch an, dessen väterliche Freundschaft und Belehrung von der größten Bedeutung für ihn wurde. Auf häufigen Spaziergängen und Ausflügen machte er mit diesem Meister Studien des Volkes und der Landschaft, vorzüglich des Sabinergebirges und speziell jenes Hügels bei Olevano, der Serpentara. Diese überaus reiche Zeit brachte ihn gleichwohl zweimal dem eignen Tode nahe, wie er denn auch den Tod des jungen Goethe, welcher in seinen Armen starb, zu betrauern hatte. — Nach dreijährigem Aufenthalt in Rom konnte er im Jahr 1831, zum selbständigen Künstler gereift, in die Heimath zurückkehren. Seinen alten Herrn fand er bei seiner Ankunft in Weimar nicht mehr unter den Lebenden, und im nächsten Jahre trug er auch Goethe mit zu Grabe, nachdem er als der Einzige die Erlaubniß erhalten hatte, den Dichter auf seinem Todesbette zu zeichnen. (Es ist dies die Umrißzeichnung, welche dem Briefwechsel der Bettina beigegeben ist.) Seit dieser Zeit bekleidet Preller eine Professur an der Zeichnenschule zu Weimar.

Wie richtig Goethe schon den werdenden Meister in den ersten Anfängen des Künstlers erkannte, zeigen die Worte, welche Eckermann uns (vom 5. Juni 1826, also aus jener Zeit, da Preller sich anschickte, nach Italien zu gehen) mittheilt.

„Preller war bei mir, sagt Goethe dort. Als Reisesegen habe ich ihm gerathen, sich nicht verwirren zu lassen, sich besonders an Poussin und Claude Lorrain zu halten, und vor Allem die Werke dieser beiden Großen zu studiren, damit ihm deutlich werde, wie sie die Natur angesehen und zum Ausdruck ihrer künstlerischen Anschauungen und Empfindungen gebraucht haben. Preller ist ein bedeutendes Talent, und mir ist für ihn nicht bange. Er erscheint mir übrigens von sehr ernstem Charakter, und ich bin fast gewiß, daß er sich eher zu Poussin als zu Claude Lorrain neigen wird. Doch habe ich ihm den letzteren zu besonderem Studium empfohlen und zwar nicht ohne Grund. — Ich bin gewiß, daß Preller einst das Ernste, Großartige, vielleicht auch das Wilde, ganz vortrefflich gelingen wird. Ob er aber im Heiteren, Anmuthigen und Lieblichen gleich glücklich sein werde, ist eine andere Frage, und deshalb habe ich ihm den Claude Lorrain ganz besonders ans Herz gelegt, damit er sich durch Studium dasjenige aneigne, was vielleicht nicht in der eigentlichen Richtung seines Naturells liegt.“

Nachdem Goethe noch Eingehenderes und Genaueres über die Landschaftsmalerei auseinandergesetzt, beschließt er: „Von allen diesen kleinen Andeutungen habe ich Preller die Hauptsachen mitgetheilt, und ich bin gewiß, daß es bei ihm, als einem gebornen Talente, Wurzel schlagen und gedeihen werde.“

Ob Preller fähig sei, das Heitere, Anmuthige und Liebliche darzustellen, diese Frage können wir jetzt getrost mit ja beantworten. Es existiren Bilder von ihm, z. B. einige seiner Wandgemälde aus der Odyssee, Aquarelle und Anderes, von unnachahmlicher Grazie und der sonnenklarsten, freudigsten Lebensstimmung; dennoch aber sind durch sie eben nur Momente seiner Stimmung bezeichnet, während seine Richtung im Ganzen auf das Große, Erhabene und Gewaltige ausgeht. Seine Muse zeigt uns zuweilen ein Stück des lachenden Himmels, der auf den heimkehrenden Odysseus niedersah, sie läßt einen jubelnden Sonnenblick durch die schlanken Buchenstämme des Thüringer Waldes zucken, schnell aber ruft sie wieder Sturm und Wolken herbei und führt uns mit diesen in ihre eigentlichen Gebiete, in den Nebelkampf des höchsten Alpenlandes, wo nur der Lämmergeier haust, an die umbrandeten Küsten der Nordsee, unter Norwegens Felsen und in die Einöden sturmdurchwühlter Wälder. Seine Landschaften werden selten den gefühlvollen Beschauer zu den Worten hinreißen: „da möcht' ich wohnen oder spazieren gehen.“ Im Gegentheil zeigt er uns meist den Kampf der Elemente, in welchen die Menschenkraft ein Nichts ist, oder jene großen Scenen der Erhabenheit in der Natur, die das Gemüth in tiefen Ernst und dauernde Betrachtung versenken. Es sind Tragödien der Natur, bei welchen wir, wenn er uns den Kampf als überwunden darstellt, jenes Wort Shakespeare's empfinden: „nur düstren Frieden bringt uns dieser Morgen“, es sind, mit einem Worte, Charakterlandschaften.

Aber nicht nur die Stimmung ist es, welche er zur Bedeutung erhebt. Ihm, als einem Schüler Koch's, ging frühzeitig das Geheimniß und die Poesie der Linie auf, und so lernte er diese zur edelsten Reinheit ausbilden. In allen seinen Bildern, auch in den bewegtesten, schließt die Linie einheitlich und ruhig die Gruppen ein, und giebt ihnen jene haltungsvolle Abgeschlossenheit, jene feste Concentration, welche die Bedingungen eines Vollendeten und Ganzen sind. Diese Sicherheit der Zeichnung erstreckt sich bei ihm nicht nur auf die Landschaft an sich, sondern auch auf seine lebende Staffage, ja, man würde ihm Unrecht thun, wenn man seine Figuren und Figurengruppen als bloße Staffage ansehen wollte. Hat er doch auf mehreren seiner Gemälde gradezu historische Stoffe bewältigt, und in anderen, wie z. B. in seinem Fries zum Pervonte im Wielandzimmer zu Weimar, ohne allen landschaftlichen Hintergrund, eine Folge der vortrefflichsten Figurengruppen geschaffen. Bei ihm steht die organische Welt, das lebende Geschöpf, mit den Erscheinungen der unorganischen Natur in innigster Wechselwirkung, seine Figuren sind von seinen Landschaften nicht hinweg zu denken, eins ist um des andern willen da.

Den Sinn für die klassische Bildung der Linie verdankt Preller unstreitig seinem Aufenthalt in Italien, dennoch aber ist er durch und durch ein Deutscher und zwar ein Norddeutscher geblieben. Zweimal wurde ihm Gelegenheit geboten, an größeren Aufgaben seine Kraft in Darstellung der Natur des Südens zu entfalten, und beidemal hat er seine Aufgabe auf das Glänzendste gelöst; wenn jedoch eigene Wahl seine schöpferische Kraft bestimmte, so kehrte er mit Vorliebe zu seinem heimischen Norden zurück. Die auf den ersten Blick reizlose niederländische Natur, welcher auch er in früheren Jahren kein Interesse abgewinnen konnte, wurde ihm in späteren Jahren auf vielfachen Reisen ein Gegenstand ganz besonderen Studiums, und ihr wußte er jetzt, ausgerüstet mit der Meisterschaft der Linienführung, einen Zauber zu verleihen, der die kahlsten Haiden und Küstenflächen in das ewige Reich der Poesie zieht. Seine zahlreichen Gemälde nordischer Natur sind fast sämmtlich schnell in Pri-

vatbesitz übergegangen, nur wenige sind der Oeffentlichkeit geblieben, so einige im Schlosse zu Weimar. Hier befindet sich auch ein Cyklus thüringischer Landschaften, mit Staffage aus der Geschichte dieses Landes. 1. Die Wartburg. Friedrich der Gebissene schlägt sich mit den Eisenachern, indem er die Amme mit seinem jüngsten Kinde nach Reinhardsbrunn begleitet. 2. Der Fürstenbrunnen bei Jena. Johann Friedrich der Großmüthige mit Cranach aus der Gefangenschaft heimkehrend, nimmt unter ländlichen Umgebungen ein Mahl ein. 3. Parforcejagd bei Ilmenau; Karl August und andere Portraitfiguren. 4. Landschaft aus dem Tannroder Forst. Wilhelm IV. thut den ersten Axthieb zum Aufbau des Schlosses. 5. Liborius-Capelle bei Kreuzburg, mit einem Wallfahrtszug in der Erntezeit. 6. Einzug Karl Friedrichs mit seiner Gemalin in das Schloß zu Weimar. Diese Gemälde gehen zum Theil in bedeutendem Sinne über den rein landschaftlichen Charakter hinaus, dagegen ist bei anderen, hauptsächlich dem letzten, der Kampf des Künstlers mit einem widerstrebenden Stoffe nicht zu verkennen.

Seine beiden größeren Werke der monumentalen Malerei sind die Ausschmückung des Wielandzimmers im Schlosse zu Weimar mit Darstellungen aus dem Oberon und Pervonte in Tempera, und ferner die Wandgemälde aus der Odyssee im Härtelschen Hause in Leipzig. Das erstere Werk können wir als bekannt annehmen. Am vorzüglichsten stellt sich das die größte Wandfläche einnehmende Bild dar, wo Oberon auf dem Schwanenwagen das verhängnißvolle Kästchen bringt. Sehr beachtenswerth ist ferner der schon genannte Fries zum Pervonte im Malachyttone, grün in grün, wie denn überhaupt das Wielandzimmer uns das einheitlichste und vorzüglichste in der Reihe der Dichterzimmer däucht. — Weniger bekannt als dieses, obgleich der Oeffentlichkeit nicht verschlossen, sind die Gemälde aus der Odyssee im Härtelschen Hause zu Leipzig. Wir stellen diese noch bei Weitem über die Oberonbilder. Auch hier sollte die Landschaft die Hauptsache sein, aber sie ward wesentlich bestimmt durch die Stimmung und Situation des in ihr vorgehenden Ereignisses. So sehen wir auf dem ersten Bilde die Insel der Kalypso. Odysseus sitzt in der Nähe einer Riesenpinie am Ufer, wo er sich eine Schiffswerft eingerichtet hat, ausruhend von der Arbeit, welche schon halb vollendet ist, während die schöne Nymphe vor ihm steht und den ihm ertheilten Urlaub gern zurücknehmen möchte. Das Meer wogt unruhig, und dunkel heraufziehende Wolken deuten an, daß des Helden Heimkehr noch durch manchen Sturm verzögert werden solle. Das zweite Bild zeigt uns den bereits Gescheiterten und Verschlagenen an dem herrlichen Gestade des Phäakenlandes. Blau liegt der Himmel über der zauberischen Landschaft, deren Bewohner „selig leben wie Götter", und über der Burg des Königs Alkinoos. Der gastfreie Empfang des Verirrten, eine schöne, sonnige Ruhepause seiner Leiden, ist vorzüglich in der Landschaft wiedergegeben. Im Vordergrunde aber herrscht in einer überaus bewegten Gruppe noch der Schreck über das fremde Menschenbild. Odysseus taucht vor den spielenden Mädchen aus dem Gebüsch auf. Halb noch in den Bewegungen des Tanzes, halb schon zur Flucht gewendet, wirren sie durcheinander, während die königliche Jungfrau Nausikaa, den Ball in der Hand, stehen bleibt und den Fremden mit ruhiger Fassung erwartet. Auf dem dritten Bilde finden wir Odysseus, den die Gefährten heimlich an seiner heimischen Küste ausgesetzt haben, schlafend in der Grotte, während uns (die chronologische Reihe ist nicht genau beibehalten) die gegenüberliegende Wand mit Nr. 4 in die dunkle Höhle des Cyklopen Polyphem bringt. „Das ungesetzliche Scheusal" ist bereits überlistet und seines Auges beraubt, und tastet nun hülflos nach den Entfliehenden. Zwei Bilder (5 und 6) vergegenwärtigen uns die Insel der Zauberin Circe. Auf dem einen sehen wir den Vielgewanderten, wie er, noch ohne Kenntniß der Gefahren, welche seinen Gefährten hier drohten, von einer Jagdstreiferei zur Küste zurückkehrt, beladen mit einem gewaltigen Rehbock. Der Wind durchsaust die Bäume, ihre Wipfel und Zweige wenden sich dem Meeresufer zu, sie scheinen hinaus zur Flucht auf das Meer zu weisen. Aber der Held versteht die Warnung nicht, und so sehen wir ihn gleich darauf in der Nähe des verzauberten Palastes, in welchem seine Freunde bereits verwandelt schmachten, während Löwen, Panther und Wölfe, die ehemals auch in Menschenbildung wandelten, ihn, um Rettung flehend, umgeben. Diese ist nahe, denn schon steht Hermes, der Gott, vor dem Laertiaden

„ein blühender Jüngling von Ansehn,
Dem erst keimet der Bart im holdesten Reize der Jugend,"

und giebt ihm ein Gegengift für die Verzauberung, jenes Kraut, das er dem Boden entriß,

„Schwarz die Wurzel zu schaun, und milchweiß blühte die Blume,
Moly wirds von den Göttern genannt."

Die Krone aber des ganzen Cyklus ist das siebente und letzte Bild, welches die Wand den Fenstern gegenüber einnimmt, und den Empfang des endlich Geretteten bei dem „göttlichen Sauhirten Eumäus" darstellt. In tiefstem Blau spiegelt das beruhigte Meer den versöhnten Himmel wieder, wir erblicken es von ziemlicher Höhe aus, während sich rechts noch höhere Felsenwände emporheben und links ein Theil des Hauses sichtbar ist, in welchem der „Hüter der Sautrift" seines Herrn Eigenthum verwaltet. Der Aufenthalt ist, trotz der grunzenden Zöglinge des Hirten, deren zwei im Vordergrunde sichtbar sind, einladend genug. Vor der Thür des Hauses hebt sich eine hohe, von Weinlaub umrankte Veranda hoch in die Mitte des Bildes hinein, unter deren Schatten der noch unerkannte Herr des Eilands jetzt rastend die gastliche Schale seines Dieners zum Munde führt. Doch der „Männerbeherrscher" Eumäus eilt mit ausgebreiteten Armen einem schönen Jüngling entgegen, welcher eben die Stufen zu seinem Hause emporsteigt. Es ist „der glänzende Sohn" des Odysseus, welcher bereits aufgegeben, jetzt wider Erwarten von seiner gefahrvollen, zur Aufsuchung seines Vaters unternommenen Fahrt zurückkehrt. So finden sich hier Vater, Sohn und der treuste Diener des Hauses wieder. Dieses Bild ist ein reines Stück Poesie. Licht und Luft, die Wohnlichkeit des Hauses, die Ruhe des blauen Meers, vereinigen sich hier zu einer wahren Fest- und Heimathsstimmung. Der Kampf ist vorüber, hier bringt der Morgen keinen düstern Frieden, sondern diesmal den heitern Frieden der versöhnten Götter. —

In späteren Jahren ist Preller mit Vorliebe zu seinen ernsten Stoffen wieder zurückgekehrt. Eine Reihe meisterhaft ausgeführter Kohlenkartons, überaus sorgfältiger Aquarellen und der schönsten Oelgemälde zeigen die nordische Natur in ihrem, das Gemüth ergreifenden Walten. Mit vielem Glück hat er auch eine Zeitlang das Radiren ausgeübt und sich vielfach als Meister im Portraitzeichnen gezeigt.

Wir haben hier die Würdigung einer Künstlerkraft versucht, welche aus bescheidnen Grenzen, und ohne Aufsehn erregen zu wollen, das Schöne, Große und Erhabene mit vollen Händen ausstreut. Prellers Gemälde machen selten die Reise durch die Kunstausstellungen, da sie meist noch vor ihrer Vollendung einen Besitzer haben, der seinen Schatz ungern aus den Händen giebt, und so kommt es, daß weitere Kreise nicht eben viel von ihm zu Gesicht bekommen. Wir rathen daher Jedem, dasjenige, was an den angeführten Orten der Oeffentlichkeit zugänglich ist, zu benutzen, und sich an diesen schönen Kunstwerken einen bleibenden Eindruck zu holen. **O. R.**

Das Grabdenkmal König Ernst August's von Hannover, von Chr. Rauch.

Nordwestlich von der Stadt Hannover dehnt sich ein weiter, schöner Park aus, der das Lustschloß Herrenhausen umschließt. Eine prächtige Lindenallee führt dorthin. In einem stillgelegenen Theile des Parkes hatte König Ernst August noch bei Lebzeiten sich ein Mausoleum, nach dem Muster des Schinkel'schen im Park zu Charlottenburg, erbauen lassen. Vor dreizehn Jahren (1842) wurde dort eins der edelsten Werke Christian Rauch's, die Marmorstatue der verstorbenen Königin Friederike, aufgestellt. Das Werk, von welchem im Atelier des Künstlers ein Gypsabguß zu sehen ist, zeigt sich als würdiges Seitenstück zur Statue der hochseligen Königin Luise, ist aber in einem freieren, einfacheren, großartigeren Style behandelt. Gegenwärtig hat der Meister nun auch das Marmordenkmal König Ernst August's, welches für denselben Ort bestimmt ist, ausgeführt. Das Werk ist kürzlich vollendet worden und dürfte bald nach Hannover abgehen. Versäumen wir die Gelegenheit nicht, diese neue Arbeit des unermüdlichen, jugendlich rüstigen Altmeisters der Berliner Plastik näher kennen zu lernen.

Der König liegt ausgestreckt in der Stellung eines ruhig Schlummernden. Der Kopf ist auf dem Kissen ein wenig nach rechts gewandt und bietet sich dadurch in der ganzen Schärfe und Bestimmtheit eines ausdrucksvollen Profils. Fest gewölbt ist die Stirn, von drohend überhängenden Augenbrauen begränzt, die wie strenge Wächter das Auge überschatten; in kühnem Schwunge zieht sich die Nasenwölbung zum scharf gezeichneten Munde herab, von welchem ein militärischer Schnurrbart sich aufwärts kräuselt. Nicht minder fest ausgeprägt sind Schläfen, Wangen und Kinn, so daß jede Linie des dominirenden Kopfes den Ausdruck mächtiger Entschlossenheit, unerschütterlicher Energie verkündet. Es ist ein Charakterkopf, der in voller Bedeutung und doch in ungemein schlichter, jedes gefällige Kleinmittelchen verschmähender Weise vom Künstler erfaßt und dargestellt worden ist.

Der König war leidenschaftlicher Soldat, vorzüglicher Kavallerist. Er ist in Husarenuniform gekleidet, deren vielfache Schnüre der ausführenden Hand des Marmorarbeiters nicht wenig Mühe gemacht haben. Dennoch merkt man, daß unter dem Tuch und dem reichen Besatz das Leben in breiten, männlichen Formen sich ergossen hat und kräftig pulsirt. Um die Schulter des Königs ist ein Hermelinmantel geschlagen, der die Brust freiläßt, den übrigen Körper zum Theil verdeckt, jedoch in großen, klaren Massen die Hauptpartieen errathen läßt und durch weise vertheilte, natürlich gelegte Falten von einander sondert. Trefflich ist durch die verschiedene Behandlung der Hermelin und das Tuch, jedes in seiner besondern Wesenheit charakterisirt.

So liegt der König ruhig da wie ein Schlummernder, den linken Arm gebogen auf dem Körper ruhen lassend, den andern wie in momentaner Bewegung eines Schlafenden lang an der Seite ausstreckend. Diese Haltung hat etwas so Augenblickliches, daß sie uns mehr als irgend eine andere der verwandten Arbeiten Rauch's den Grundgedanken, der ihn dabei geleitet zu haben scheint, offenbart.

Wenn die Alten einem Verstorbenen ein Grabdenkmal errichteten, so pflegten sie ihn in voller Wirklichkeit des Lebens, in der fortgesetzten Thätigkeit seiner irdischen Existenz aufzufassen. Die Kunst lenkte in milder Freundlichkeit das Gemüth über den Gedanken der Vergänglichkeit hinweg, indem sie das begränzte Einzeldasein zu unvergänglicher Dauer verklärte. Ihr Gebiet war das Elysium, wo die Geister der Abgeschiedenen in unsterblichem Lichte wandelten.

Das Mittelalter faßte die Sache anders. In seiner weltverachtenden Ascetik war ihm der Körper nur ein vergänglicher Nothbehelf für die Wohnung der unsterblichen Seele. Seine Unsterblichkeit suchte es im Jenseits, und wenn es den Hingeschiedenen Denkmäler errichtete, so stellte es sie in steifer, starrer Todeshaltung, bewegungslos ausgestreckt, wie eine herbe Mahnung an irdische Hinfälligkeit vor Augen. Darin liegt das Geheimniß des ergreifenden Eindrucks, den solche Werke oft selbst bei mangelhafter künstlerischer Behandlung auf den Beschauer üben.

Rauch betritt mit seiner Auffassung einen Mittelweg. Er will den Tod im Werke der Kunst nicht verewigen, aber er mag auch dem Leben nicht die Fortdauer seiner vollen Thätigkeit lassen. Seine Muse gießt sanften Schlaf über die Ruhenden aus, löst sie vom Drange des Schaffens und Wirkens, und gewinnt dadurch den Zügen gleichsam ihr allgemein gültiges, ewiges Gepräge ab. Dies führt er mit größter künstlerischer Meisterschaft, dem ganzen Umfange seiner individuellen, charakteristischen Bedeutung gerecht werdend, aus. Der Eindruck ist daher weniger ein erhabener, mächtig ergreifender, als vielmehr ein innig rührender, liebenswürdig anziehender, mild harmonischer. Hier lösen sich die Dissonanzen, die Kunst erscheint wie ein versöhnender Friedensengel, der selbst die schroffen Härten des Lebens ausgleicht.

In solchem Sinne ist auch das gegenwärtige Denkmal ausgeführt, und man muß gestehen, daß es an Reife des künstlerischen Wollens, an äußerster Einfachheit in Aufwendung der Mittel, — den wahren Kriterien hoher Begabung — eine bedeutende Stelle einnimmt. Der Schüler verschwendet mit vollen Händen all' sein Können, ohne die geahnte Wirkung zu erreichen, während der Meister mit strenger Beschränkung auf das Nothwendigste zum Vollendeten gelangt.

Einige Worte sind noch von dem Untersatz der Statue zu sagen. Derselbe ist in Form eines einfachen Sarkophags rechteckig gearbeitet, mit elegant profilirten Gesimsen und wenig architektonischen Verzierungen. Auf den vier Ecken sind eben so viel knieende Engel angebracht, am Kopfende zwei betende, am Fußende zwei singende: liebliche Gestalten voll innigen Ausdrucks, deren Contour an die Stelle der strengen mathematischen Linie, die flüssige Bewegung organischen Lebens setzt. Der polirte Marmor der architektonischen Theile hebt sich im Tone glücklich von dem natürlicher Weise nicht polirten dieser anmuthigen Figürchen ab. Bemerken wir noch, daß auf der einen Langseite des Sarkophags der verschlungene Namenszug des Königs E. A. R., auf der andern das edle Wappenthier des hannoverschen Hauses, das Roß, im Relief dargestellt ist, so haben wir das Wesentlichste des schönen Werkes angedeutet. Unser Bild in der Vorstellung zu beleben, bedarf es freilich eigner Anschauung, die wir unsern hiesigen Lesern bestens anempfehlen.

W. L.

Briefe aus der Schweiz.

Die neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln.

(Geschrieben in London, Ende 1852.)

V.

Es ist merkwürdig, wie die deutschen Künstler und Gelehrten mit dem armen Vitruv umspringen, als wenn kein gutes Haar an ihm wäre, der doch zuerst den Genius jener großen Baukünstler befruchtete, die nach dem Wiederaufleben der Künste den Geist der Antike in großartigerer und besonders in productiverer Weise gefaßt haben, als wir es mit allen unseren Publikationen und Abhandlungen bis jetzt vermochten. Bötticher findet seine Kunstanschauungen geradezu „lächerlich," und bedient sich dieses Ausdruckes bei Erwähnung einer Stelle jenes Autors, die ich als den eigentlichen Schlüssel

zum richtigen Verständniß des griechischen Tempels betrachte, und welche mir zum Texte einer besonderen ausführlichen Mittheilung über den griechischen Tempelbau dienen soll.

Auch Thiersch geht sehr ungenirt mit dem armen Vitruv um, wovon als erste Probe dienen mag, daß er seine bekannte Meldung vom Tempel der Poliouchos, als gar nicht auf ihn passend, unberücksichtigt läßt. Vitruv führt in dem vierten Buche Cpt. 7. Beispiele von Tempeln mit Säulen rechts und links an den Seiten des Vorschiffes auf (columnis adjectis dextrâ et sinistrâ ad humeros pronai,) und unter diesen einen Tempel zu Athen in der Burg der Minerva. Allerdings paßt dies nicht auf Thiersch's Wiederherstellung, aber es stimmt vollständig überein mit meiner Vorstellung von unserem Tempel, den Vitruv durchaus gemeint haben muß, da sonst kein Tempel mit Flügeln auf der Akropolis stand. Vielleicht hätte Vitruv statt des Ausdruckes pronai besser postici gebrauchen können, aber auch nur vielleicht, da nicht gewiß ist, ob der gewöhnliche Eingang in diesen Tempel nicht vom Pandrosium aus durch die nördliche Stoa und das mit den Gemälden geschmückte Vor- und Hintergemach, woselbst die Altäre standen, stattfand. Wenigstens hat Pausanias diesen Eingang gewählt.

Bevor ich Dir nun meine Ansichten über die Disposition des Baues vollständig mittheile, muß ich nochmals auf die zweite Quermauer zurückkommen, wovon Stuart unverkennbare Spuren gesehen haben will. Als wir im Jahre 1831 uns anschickten, das oftgenannte Monument genau zu prüfen, nahmen wir die Stuartschen Risse zur Basis unserer Arbeiten, und trugen in dieselben die von uns gefundenen Maaße. Aber bei dem von Stuart angegebenen Ansatze einer Quermauer mitten durch das Schiff des Tempels sahen wir uns nach langem vergeblichen Suchen nach irgend einer Spur ihres einstigen Vorhandenseins genöthigt, auf dem Plane zu bemerken, daß Stuart sich geirrt haben müsse. Damals waren die Mauern der Cella an beiden Seiten bis auf die unterste Schicht über der Stufeneinfassung niedergerissen, so daß gerade da, wo die hypothetische Mauer gewesen sein soll, über dem damaligen Boden von dem ursprünglichen Baue nichts mehr hervorragte. (Die nördliche Mauer war übrigens schon zu Stuarts Zeiten zerstört, wie die seinen Rissen beigegebene perspectivische Zeichnung beweist.) Wir begnügten uns aber nicht damit die Spuren der Mauer bloß an dem aufzusuchen, was über dem Boden sichtbar war, wir gruben nach, und ich namentlich, der ich mich am meisten von uns dreien die wir damals zusammen waren für diese Frage und für den einstmaligen Zusammenhang des räthselhaften Baues interessirte, arbeitete mich an der betreffenden Stelle bis auf die Marmortäfelung des Tempels durch, und stieß dabei auf eine grüne Marmorsäule. Ich konstatirte die Gleichheit des aufgefundenen Bodens mit dem Niveau der nördlichen Vorhalle, (bis auf wenige Centimeter Unterschied,) hielt mich veranlaßt, den Marmorboden für antik zu erklären, und fand keine Spur von einer Quermauer. Rhizos, der die neuesten Ausgrabungen in ihrem Vorrücken verfolgen konnte, fand ebenfalls keine. Dagegen giebt Tetaz Spuren derselben an, und erklärt den Marmorboden für byzantinisches Werk. Auch Rhizos nimmt an, daß der Bau zur byzantinischen Zeit in eine Kirche umgewandelt worden sei, welches ich noch bezweifle, da sich sonst Spuren von byzantinischen Bauornamenten oder Malereien gefunden hätten, welchen ich nicht begegnet bin. Wenigstens muß dann der Bau ganz in seiner antiken Gestaltung in die Hände der Christen übergegangen sein, so daß die christl. Kunst keine Gelegenheit hatte, sich daran kund zu geben, wenn man annehmen will, daß er wirklich als Kirche gedient habe. Die neuesten Restauratoren des Tempels behaupten aber, daß die Christen den Fußboden des inneren Tempels, der bis zu der hypothetischen Mauer mit der Sohle des östlichen Portikus im Niveau gelegen habe, abgetragen und dem Boden des nördlichen Portikus gleich gemacht hätten. Bötticher führt sogar seine erhöhete Terrasse bis zu der ersten Quermauer, (von Westen gerechnet) fort, wodurch den christlichen Erdarbeitern noch mehr aufgebürdet wird. Eine so mühsame und halsbrechende Arbeit im Innern eines bedeckten Raumes hätte man zu einer Zeit, wo die Bautechnik im Verfalle war, gewiß nicht unternommen; auch sprechen die Mauern der Cella dagegen, die bis auf den Boden der Nordhalle regelrecht herunter geführt sind, wenn schon an der nördlichen Seite von Marmor, weil die Mauer dort von außen sichtbar war und an der südlichen Seite zum Theil von eleusinischen Steinen, weil sie von Außen nicht erschien und von Innen bekleidet wurde. Kurz, ich glaube an keine christlichen Umgestaltungen so ernsthafter Art an dem Baue, sondern bleibe dabei, daß das Innere des Tempels von Westen bis Osten von Ursprung her gleiche Sohlen mit dem Nordportikus hatte. Der Tempel der Poliuchos mußte auf der Polis, auf der niederen Terrasse des Plateau der später so genannten Akropolis fußen; sie war die altpelasgische Gottheit. Eben so wenig glaube ich an die kleinlichen Einbaue und Treppenanlagen, die man hineingebracht hat, und die Art, wie die eleusinischen Quader mit den pentelischen zusammenstoßen, weist keineswegs auf Treppenanlagen der Art an den Wänden herunterwärts hin. Dagegen halte ich die Fundamente von zwei Mauern oder vielmehr Stylobaten, welche das Innere des Tempels bis auf das westliche posticum in drei Schiffe theilt, für antik und bin der Ueberzeugung, daß sie Säulen trugen, deren Basis oder deren Piedestale mit den Basen der nördlichen Vorhalle auf gleichem Niveau standen, und die eine hypostyle Decke ohne Oberlicht trugen. Von dem östlichen Portikus führte eine Treppe nicht an den Wänden, sondern in der Mitte des Hauptschiffes direct in die Cella hinab, entsprechend der äußeren Treppe rechts von der östlichen Halle, deren unverkennbare Spuren vorhanden sind. So hast Du meine Tempelrestauration vollständig, mit Uebergehung der Details, der Stellung der Sacellen Tische, Weihgeschenke, Altäre, Lampen und so weiter, worüber natürlich der Phantasie des Einzelnen stets freies Spiel bleibt. Doch magst Du in der beigelegten Skizze nachsehen, wie ich mir das Ganze beisammen denke. (Vgl. Nr. 43.)

Die Karyatidenhalle bleibt bei den neueren Restaurationsversuchen unbescheert. Niemand weiß recht, was er mit ihr anfangen soll. Ich hätte gar nicht viel dagegen, wenn man das Grab des Cekrops hineinverlegte, wo dann die Karyatiden als Culturträgerinnen, als agrarische Potenzen gleich den Töchtern des Cekrops zu deuten wären. Darauf weist auch vielleicht die Verzierung des Architraves über den Koren hin, welche aus Scheiben besteht, worin man Opferkuchen, oder was weiß ich, erkennen mag.

Noch muß ich Thiersch gegen Bötticher darin vertheidigen, daß ersterer in unserm Baue die Burg des Erechtheus erkannt. Ich finde bloß, daß Thiersch diesen an sich richtigen Gedanken zu sehr ins Einzelne ausgesponnen hat und so nothwendig auf Seltsamkeiten verfallen mußte. An und für sich ist es ganz der Analogie mit anderen barbarischen Anlagen entsprechend, zum Beispiel mit dem Memnonium und überhaupt den ägyptischen Tempelpalästen, oder mit den Palästen der assyrischen Herrscher, wenn man einen ähnlichen Tempelpalast als Mittelpunkt des Cultus einer, gleichfalls noch barbarischen, pelasgisch-hellenischen alten Bevölkerung Attika's voraussetzt.

Entschuldige, daß ich Dich so lange mit diesem Dich vielleicht nicht speziell interessirenden Gegenstande unterhielt oder vielmehr langweilte. Ich weiß gar nicht, wie ich hineingerathen bin, da ich sonst nie viel mit Restaurationsversuchen zu schaffen hatte, sondern immer gern aus vollem Holze schnitt.

Das Accidentelle eines Bauwerkes, wodurch dasselbe erst Individualität und Charakter erhält, geht bei solchen Restaurationen stets verloren und dieser Mangel, wo er nicht durch geistreiche aber will-

kürliche Behandlung der Aufgabe ersetzt wird, wie die Renaissance-Architekten es thaten, wird stets zu kalten und für den Fortschritt der Kunst eigentlich nutzlosen Resultaten führen. Die Pensionairs der französischen Akademie der Künste sind nach altem Herkommen verpflichtet, Restaurationen antiker Bauwerke als Probearbeiten einzureichen, wobei es weit weniger auf kritische Genauigkeit in Befolgung des Gegebenen, als auf einen Beweis des Fleißes und der Geschicklichkeit und auf die Herstellung einer schönen, das Publikum ergötzenden Zeichnung abgesehen ist. Ihre Arbeiten sind daher nichts weniger als zuverlässig, sondern sie reihen sich nahezu an die Arbeiten des Alberti, Peruzzi, Scamozzi, Ligorio, Palladio u. s. w. an, mit Ausnahme jedoch des Genius, der durch das Bestreben, mit der Zeichnung selbst zu imponiren und dem Geschmacke einer Lehrerkorporation zu schmeicheln, oft in Befangenheit gehalten wird.

Ich war vorgestern nach langer Zeit zum erstenmal wieder in dem brittischen Museum und musterte die griechischen Architekturtheile, die in dem Elginraume befindlich sind. Besonders aufmerksam betrachtete ich die reichverzierten Marmorgetäfel und das Stück einer Säule, welches von dem sogenannten Schatzhause des Atreus bei Mycene kommt. Thiersch erklärt diese Ueberreste für byzantinisches Werk, ist aber ganz gewiß im Irrthume, er ließ sich durch eine Charakterähnlichkeit zwischen zwei so fern von einander gelegenen Kunstäußerungen verleiten. Dieselbe Aehnlichkeit zeigt sich auch zwischen den urältesten, bei den Wilden üblichen Schmucksachen aus Metallblech und den goldblechernen Kronen, Schwertverzierungen, Altargetäfeln und Möbeln aus der karolingischen und byzantinischen Zeit. Die goldbeschlagenen Wände des Salomonischen Tempels, die mit Bronze beschlagenen Wagen und Möbel aus Holz bei den Assyrern, ihre Steingetäfel an den Mauern, die Getäfel an dem Tholos zu Mycene, das byzantinische Getäfel in den Kirchen St. Marco, Monreale &c. sind allesammt Aeußerungen der Kunst, die ihrem naturgemäßen Ursprunge kaum entwachsen oder in ihn wieder zurückgesunken ist. Die Ornamentik dieser Körper oder Raum umschließenden Hüllen war auch nothwendig dem Prinzipe nach zu allen dem Ursprunge nahen Kunstperioden dieselbe, sie war Flächenverzierung, wie noch jetzt überall im Oriente, sie war Nachahmung der ältesten Mittel zur Raumabschließung, des Flechtwerkes und des Gewandes. Es liegt etwas Unerklärtes darin, wie die antike Kunst aus ihren Windeln ihr Todtenkleid machte und als mit byzantinischen Stickereien umwickelte Mumie durch Jahrhunderte verpuppt lag, bis sie ein neuer Gedanke wiederbeseelte.

Seit den Entdeckungen in den Erdhügeln des uralten Niniveh steht das Mycenische Alterthum nicht mehr vereinzelt da, es tritt mit ihnen in den nächsten verwandschaftlichen Verband, sei es als ein Abgeleitetes oder als aus gleicher Sippschaft Entsprossenes.

Zugleich offenbart sich an diesen Mycenischen Marmorbruchstücken dem aufmerksamen Prüfer ein Zusammenhang mit der späteren griechischen Kunst, wie sie sich besonders bei den ionischen Stämmen entwickelte.

Wer erkennt nicht in dem Säulenfuße von Mycene die Grundzüge der Säulenbasen wieder, die zu Phigalia, zu Pästum und an anderen Orten gefunden wurden?

Auch darin hat Thiersch Unrecht, daß das Getäfel nicht ursprünglich zu dem Baue, vor dessen Schwelle es gefunden wurde, gehört haben könne, weil sich an letzterem keine Spuren der Befestigung desselben zeigten. Allerdings zeigen sich dergleichen Spuren, wie ich, der ich dasselbe gezeichnet und gemessen habe, mit Sicherheit behaupten kann, und dann — wie hätten es denn die Byzantiner, ohne Spuren zu hinterlassen, befestigen können?

Wir sind dem uralten Mycene und dem bekannten Löwenthore nahe, das Thiersch als wichtigstes Dokument aus der pelasgisch-hellenischen Zeit mit besonderer Vorliebe behandelt und aus dessen skulptirter Stirnplatte er ein vollständiges System des vordorisch-griechischen Tempelbaues entwickelt (vide Thiersch über das Erechtheum 2te Abhandlung S. 149). Nächstens darüber das Weitere.

... Es ist allerdings ein undankbares Thun, wenn man so arbeitet, daß das Geschaffene wie von selbst und nothwendig bedungen erscheint. Niemand oder wenige erkennen das Talent und das Studium, welches gerade zu solchen Schöpfungen der Baukunst erforderlich ist, der mehr als jeder anderen Kunst die Tugend der Selbstverleugnung zukommt. Noch heutiges Tages wird selbst von Künstlern dasjenige als Fehler an dem größten Meisterwerke der größten der Künstler, an der St. Peters Basilika, getadelt, was meiner Ansicht nach sein herrlichster Triumph ist; nämlich daß die Harmonie des Werkes seine materielle Ausdehnung wie die Vollkommenheiten seiner Einzelheiten vergessen macht. Ein Vorwurf, der auch das Himmelsgewölbe trifft.

Möchten doch diejenigen, denen das nunmehr, wie Du schreibst, bis zum inneren Ausbau endlich vorgerückte Dresdener Museum zur Weitervollendung übertragen ist, ebenfalls mit Selbstverleugnung sich in das fremde Werk hineinleben, und vorher, ehe sie ans Werk gehen, sich tüchtig umsehen, um zu lernen, mehr, wie sie es nicht machen müssen, als wie sie es zu machen haben. Letzteres lernt sich nicht so leicht auf kurzer Urlaubsreise.

Ich sprach in meinem letzten Briefe von dem Löwenthore zu Mycene. Du kennst dieses merkwürdige, wahrscheinlich vorhomerische Denkmal pelasgisch-hellenischer Skulptur, vielleicht das einzige, was aus so früher Zeit erhalten ist. Es füllt den dreieckigen leeren Raum, der in dem (spät) cyklopischen Quaderwerke der Umfangsmauer der Burg des Tantalus zur Entlastung des 4 Meter 48 Centimeter langen Sturzes des Hauptthores gelassen ist. Das Basrelief stellt zwei Löwen vor, die aufwärts gerichtet, sich mit ihren Vordertatzen auf einen amboßartig geformten Unterbau stützen, auf dessen Mitte eine Stele oder Säule steht, mit einem in seinen Gliederungen nicht mehr scharf erkennbaren Capitäl, auf dessen Abakus vier scheibenförmige Gegenstände figurirt sind, die ihrerseits wieder eine viereckige Platte bedeckt. Die Köpfe der Löwen fehlen, doch läßt die Haltung der Leiber vermuthen, daß sie als im Fressen der auf der Stele befindlichen Gegenstände begriffen, erscheinen sollten. Ich habe dieses Alterthum mit Hülfe der Camera Lucida gezeichnet und auch gemessen. Nach meiner Zeichnung ist die Säule gleich dick von unten bis oben, dagegen haben frühere Reisende dieselbe von oben nach unten verjüngt dargestellt. Auch einen ringförmigen Ansatz am Fuße der Säule, eine Art von Basis habe ich in meiner Zeichnung weggelassen. Es befindet sich in der Kupferstichsammlung des brittischen Museum eine Collection von Zeichnungen, die Lord Elgin auf seiner berüchtigten Reise durch Griechenland von seinen Leuten anfertigen ließ, worunter auch unser Basrelief. Mir sind diese leider noch nicht zugänglich geworden. So will ich denn gerne annehmen, daß meine Zeichnung ungenau ist, und daß die Säule sich nach unten verjüngt, daß alle die Details, aus denen Thiersch Beweise für seine gewagte Hypothese entnimmt, von mir übersehen wurden.

Dieses vorausgeschickt komme ich auf Thiersch's Hypothese, die übrigens schon von Hirt angeregt worden ist, nämlich daß der Bau zwischen den Löwen das Bruchstück eines umgestürzten Tempels oder sonstigen Monumentes vorstelle, dessen Gebälk zu unterst, dessen Fundament zu oberst gekehrt sei.

Die vier Scheiben bedeuten nach ihm den Knüppeldamm, auf welchem die Fundamente des Tempels standen, das Oval in der

Mitte der amboßartigen zu unterst befindlichen Figuration, die Metopen des vordorischen Gebälkes, die beiden Ausschnitte an derselben, zwei halbe Metopen, mit den ihnen entsprechenden halben Plinthen, auf denen die Tatzen der Löwen ruhen und an der Stelle der einstmaligen Säulen, die unter den genannten Plinthen standen. Von dieser Voraussetzung ausgehend, baut sich Thiersch ein vollständiges pelasgisch-hellenisches Architektursystem zusammen. — Ich will nicht bei den Ungereimtheiten verweilen, zu welchen Thiersch seine Zuflucht nehmen muß, um seine Idee durchzuführen, z. B. bei den halben Abaken oder Plinthen, die an dem Gebälke kleben geblieben sein sollen, während die Säule sich ablöste, bei den ovalen Metopen, bei dem Knüppeldamm als Fundament eines Bauwerks, dem Vorkommen der Holzkonstruction gerade an dem Theile, der bekanntlich am frühesten in Stein ausgeführt wurde, sondern erkläre einfach meine Ansicht dahin, daß Thiersch's Hypothese mehr geistreich als wahr ist, daß Stelen, in der Form wie sie auf der Skulptur erscheint, noch jetzt auf griechischem Boden häufig gefunden werden, daß ich dergleichen mehrere selbst zeichnete, daß Stelen mit Opferkuchen und sonstigen Spenden, ganz ähnlich denen auf unserem Basrelief, auf ägyptischen Bildern sehr häufig vorkommen, denen selbst die dabeistehenden löwengestalteten Symbole nicht fehlen, daß mit einem Worte nach meiner Ansicht hier nichts weiter als eine Opferspende dargestellt ist und die gewichtigen Folgerungen, die Thiersch aus seiner Hypothese zieht, demnach mit letzterer in Nichts zerfließen.

Zeitung.

* **Wien,** den 28. Oktober. Das Konkurswesen faßt immer mehr festen Fuß bei uns. So eben sind in einem Saale der k. k. Nationalbank Pläne ausgestellt, welche die Folge eines auf Wiener Künstler beschränkten Konkurses zur Herstellung eines neuen Bank- und Börsengebäudes sind.

Dieses Gebäude soll in der Herrengasse aufgeführt werden. Es nimmt einen sehr unregelmäßigen Platz ein, der nach drei Seiten hin in Straßen mündet, nämlich in die Herrengasse, die Strauchgasse und die Freiung. Es mußte nicht bloß das sehr ungünstige Terrain bewältigt, sondern auch auf eine Menge anderer Umstände Rücksicht genommen werden. Dieses Gebäude soll nämlich in Einem Börse, Bank, Caffee- und Zinshaus vorstellen. Die Bankdirektoren haben bei diesen sehr schwierigen Umständen sicher sehr gut daran gethan, den Weg eines auf Wiener Architekten beschränkten Konkurses zu betreten; sie haben eine Reihe von Architekten zu diesem Zwecke aufgefordert und honoriren jedes eingelieferte Projekt.

Der Aufforderung haben die Architekten van der Nüll und Sicardsburg, Ferstel, Hansen, Förster, Romano, Bergmann, Kornhäusel, Winder, Baumgartner und Fellner entsprochen.

Die vorliegenden Pläne stellen unseren Architekten ein sehr günstiges Zeugniß. Mehr als die Hälfte derselben sind sehr beachtenswerthe Leistungen. Am meisten treten aber die Architekten Ferstel und insbesondere die beiden Professoren der Akademie van der Nüll und Sicardsburg, die vereint kämpften, hervor. Ihr Projekt ist ein Meisterstück der Zeichnung und das Einzige, aus dem eine bedeutende Kunstanschauung spricht, und vielleicht das Geistreichste, was diese Künstler geleistet haben. Ferstel's Projekt hat eine sehr schöne Disposition und eine sehr elegante Durchbildung.

Es ist noch nicht entschieden, welches Projekt zur Ausführung kommt, — darüber aber ist kein Zweifel, welches in seiner Art das künstlerisch bedeutendste ist. Der Bau soll noch in diesem Jahre begonnen werden.

Dem Professor an der hiesigen Akademie J. N. Geiger wurde der Auftrag zu Theil, die drei Deckengemälde für das Ofnerschloß zu malen. Als Gegenstände hierzu wurden bestimmt, — die Taufe des h. Stephan, der Einzug des Kaisers Franz Joseph in Ofen und Maria Theresia vor den Ständen Ungarns, mit Umgehung aber jener unhistorischen Auffassung, nach der Maria Theresia mit dem jungen Erzherzog auf dem Arm vor den Ständen erschienen wäre, und diese überströmend von lautem Patriotismus das „moriamur pro rege nostro" gerufen hätten.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Se. Maj. der König Georg V. von Hannover haben geruht, der Verbindung durch Uebernahme von

zwei Aktien (38 und 39)

beizutreten.

Looff in Gotha, Haupt-Geschäftsführer. Franz Graf v. Thun in Wien, F. Eggers in Berlin, Beigeordnete.

Norddeutscher Gesammt-Kunstverein.

Nachdem die durch Cirkulair des Norddeutschen Gesammt-Kunstvereins vom 9. März 1850 für die Ausstellungen jenes Jahres bekannt gemachten Anordnungen sich des allseitigen Beifalls erfreuet, auch seitdem in dem Umlauf der Ausstellungen der Jahre 1852 und 1854 wiederholt als zweckmäßig erwiesen, haben die Vorstände jener Vereine beschlossen, die gedachten Anordnungen auch für die im Jahre 1856 stattfindenden Ausstellungen des Norddeutschen Kreises im Wesentlichen beizubehalten, daher sie dieselben in Folgendem zur Kenntniß der Künstler bringen.

Da die frühere Verbindung des Norddeutschen Gesammtvereins mit dem Kunstverein in Hannover bereits im Jahre 1851 aufgehoben ist, so wurde jener in den Stand gesetzt, den Beginn des Cyklus in Bremen einige Wochen früher im Jahre eintreten zu lassen, und so den früheren Uebelstand zu vermeiden, daß die letzten Städte ihre Ausstellungen in den dazu wenig geeigneten Schlußmonaten des Jahres halten mußten. — Dies hat sich als eine wesentliche Verbesserung bewährt und die Ausstellungstermine sind daher ebenso wie in den Jahren 1852 und 1854 folgendermaßen festgestellt:

für **Bremen** vom 1. März bis 31. März,
„ **Hamburg** vom 12. April bis 6. Juni,
„ **Lübeck** vom 22. Juni bis 20. Juli,
„ **Rostock** vom 3. August bis 31. August,
„ **Greifswalde** vom 14. September bis 5. Oktober,
„ **Stralsund** vom 20. Oktober bis 15. November.

Demnach werden die durch obige Vereine zu beziehenden Bilder diesen Turnus zu durchlaufen haben, mit Ausnahme derjenigen, die etwa eine andere Bestimmung von Seiten der Eigner erhalten oder die an dem einen oder anderen jener Plätze ihren Käufer finden sollten.

Mit dieser Bekanntmachung sieht sich der Gesammtverein jedoch veranlaßt, zugleich aufs Neue seine Ueberzeugung auszusprechen, daß die Kunst nur dann durch die Vereine im wahren Geiste ihrer Stiftung gefördert, wahres Talent und ächter Kunstfleiß nur dann gehoben und belohnt, der Kunstsinn nur dann wahrhaft gebildet und reiner Kunstgenuß erzielt wird, wenn allein das wirklich Gute und nächst diesem nur die Erzeugnisse des von ächtem Talent gehobenen Kunststrebens hervorgezogen, das Mittelmäßige und Untergeordnete aber von den Ausstellungen ausgeschlossen wird. Von diesem Grundsatze ausgehend, sowohl im Geiste der Kunstförderung, als nebenbei auch aus nothwendigen Rücksichten der Oekonomie ist der Gesammtverein eben so sehr entschlossen, dem Andrange unwürdiger, des genügenden Kunstwerths entbehrender Werke so viel wie möglich entgegen zu treten, als andererseits gern geneigt, dem jungen aufstrebenden Künstler jeden Vorschub zu leisten und ihm zur Geltendmachung seines Talents und Strebens die Hand zu bieten.

Zur besseren Erreichung dieser Zwecke beschränkt sich der Norddeutsche Gesammtverein daher, statt der früher üblichen allgemeinen und öffentlichen Aufforderungen auch diesesmal auf **persönliche Einladungen** an die namhafteren der ihm bekannten Künstler; er wird es diesen jedoch Dank wissen, ihm auch andere, seien es ältere oder jüngere Künstler, empfehlend zuzuführen, die entweder aus Versehen oder wegen Unbekanntschaft mit ihren Namen und Werken, mit keiner Einladung bedacht worden sind.

Der Gesammtverein ersucht also diejenigen Herren Künstler, an welche er Einladungen richten wird, ihre für die obigen Ausstellungen bestimmten **Werke spätestens bis zum 15. Februar nach Bremen** an die Adresse des Kunstvereins daselbst einzusenden und von den näheren Bestimmungen und Bedingungen Kenntniß zu nehmen, welche sich nachstehend angegeben finden. Von den einzelnen Städten des Kreises werden keine weitere spezielle Einladungen erlassen werden.

Die Resultate der in den Jahren 1850, 1852 und 1854 (im ersteren Jahre ist für 26,000 Thlr. Pr. Cour., 1852 für 31,377 Thlr. und 1854 für 38,500 Thlr. Pr. Cour. verkauft) von den unterzeichneten Vereinen veranstalteten Aus-

stellungen werden den Künstlern zur Genüge bewiesen haben, daß ihre Interessen in demselben erfolgreich vertreten wurden.

Der Norddeutsche Gesammtverein
der verbundenen Kunstvereine von
Bremen, Hamburg, Lübeck, Rostock, Stralsund u. Greifswalde.

Bedingungs-Sätze

für die

Kunstausstellungen des Norddeutschen Gesammtvereins.

1. **Verpackung.** Gleich den, auch in anderen Vereinen getroffenen Bestimmungen darf:

a. Nur mehr als Ein Werk in eine Kiste gepackt werden, widrigenfalls die verbundenen Vereine für die an den Werken sich demnächst etwa findenden Schäden keine Verantwortlichkeit übernehmen.

b. Sämmtliche Gemälde müssen mit einem leichten Schutzrahmen versehen werden.

c. Der Deckel muß mit Schrauben befestigt, über sämmtliche Fugen mit starkem Papier verklebt und, ebenso wie die Kiste, stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

Mangelt eines dieser Erforderniße, so kann dadurch, bei wegfallender Verantwortlichkeit des Vereins, nur Schaden und nach Umständen die Nachnahme der nöthig gewordenen Reparaturkosten für den Einsender erwachsen.

d. Eine genaue Bezeichnung der Gegenstände, so wie Angabe des Preises und der weitern Bestimmung des Bildes, ist neben der vollständigen Adresse des Künstlers oder Eigners auf einem innerhalb der Kiste am Deckel befestigten Zettel beizufügen, auch wird gebeten, eine ähnliche Aufgabe behufs Aufnahme in den Catalog vorher zeitig einsenden zu wollen.

2. **Einsendung.** Nach Maßgabe des obengenannten Eröffnungstermins müssen die für den Norddeutschen Turnus bestimmten Kunstwerke spätestens bis zum 15. Febr. in Bremen eingeliefert werden. Für die nach Bremen folgenden Städte gelten acht Tage vor der Ausstellungseröffnung als der späteste Einlieferungstermin.

Zur Bequemlichkeit der Künstler und um durch größere Sendungen die Frachtkosten möglichst zu ermäßigen, sind nachbenannte Herren mit der Vermittlung der Versendung der für die Ausstellungen des Norddeutschen Gesammtvereins bestimmten Kunstwerke beauftragt, als:

in **Berlin** Herr Kunsthändler **R. L. Lepke,**
„ **Düsseldorf** die Commission für auswärtige Kunstvereins-Angelegenheiten,
„ **München** Herren **Geb. Pichler** sel. Erben,
„ **Dresden** Herr **J. C. Grebe,**
„ **Cöln** Herren **Wm. Tilmes u. Comp.,**
„ **Amsterdam** Herr Makler **C. F. Roos.**

NB. Briefe in Angelegenheiten des Bremer Kunstvereins genießen Portofreiheit im Preußischen Staate, wenn sie mit dieser Bezeichnung offen oder unter Kreuzband gesandt werden, Packete und Geldsendungen ausgeschlossen.

3. **Kosten der Einsendung.** Die verbundenen Vereine tragen die Kosten des Her- und Rücktransports der ihnen, vorzugsweise durch Eisenbahnen, sonst aber auch durch Frachtfuhren oder Schiffsgelegenheiten (See-Dampfschiffe ausgenommen) innerhalb Deutschlands Grenzen auf dem kürzesten Wege, durch die Künstler selbst oder doch aus keiner größeren Entfernung als der ihres Wohnorts, zugehenden Kunstwerke. Sendungen mit der Fahrpost, mit Eilfuhren oder Dampfschiffen werden nur frankirt angenommen. Für Sendungen von außerhalb Deutschlands können die Transportkosten nur von der deutschen Grenze ab bezahlt werden und zwar in allen Fällen frei von jeglicher Spesennachnahme. Nur in ganz besonderen Fällen kann in Folge einer vorherigen besondern Vereinbarung eine Ausnahme hiervon gestattet werden.

Es ist selbstredend, daß unter den durch die Vereine zu zahlenden Transportkosten lediglich die eigentlichen Frachtkosten, nicht aber irgend welche Versendungs- oder Speditionsspesen und überhaupt keinerlei Nachnahmen zu verstehen sind; auch verwahrt man sich ausdrücklich gegen irgend höhere Frachtansätze als die coranten (wie sie von Spediteurs zur Bemäntelung ihrer Nachnahme wohl aufgestellt sind) und behält sich für solche Fälle ausdrücklich den Regreß wegen aller derartiger Unterschleife vor.

Kunstwerke, welche bereits in einer Ausstellung des Gesammtvereins ausgestellt gewesen sind, so wie ungeeignete oder der Ausstellung unwürdige Kunstwerke können auf Kosten des Einsenders an diesen zurückgesandt werden.

4. **Risico.** Jeder der verbundenen Vereine hat für sich den Einsendern gegenüber die Verpflichtung, die Kunstwerke aufs Sorgfältigste zu bewahren und gegen Feuersgefahr zu versichern, so lange sie sich unter seiner Obhut befinden, und namentlich auch für die bestmögliche Verpackung Sorge zu tragen.

Dagegen übernehmen weder der Gesammtverein noch die einzelnen Vereine die Gefahren des Transports, noch diejenigen einer durch Krieg, Aufruhr oder Tumult entstehenden Molestation, so wie sie auch keine etwa verlangten Steuern bei der Rückkehr der Kunstwerke in die Zollvereins-Staaten übernehmen.

Beim Oeffnen der Kisten werden dem Conversator zwei Vorstands- oder Vereinsmitglieder als Urkundpersonen zur Seite stehen, die bei etwaiger Beschädigung ein Protokoll darüber aufnehmen und mit ihm unterzeichnen. Die Einsender müssen ein solches Protokoll als Beweis gegen sich gelten lassen und ihm die volle Gültigkeit eines notariellen Protokolls einräumen.

Für eine Beschädigung der Rahmen wird überall nicht, für eine Beschädigung der Kunstwerke nur im Fall erweislicher Verschuldung die Verantwortlichkeit übernommen.

5. **Rücksendung.** Bei fehlender, anderweitiger Verfügung wird als selbstverstanden angenommen, daß die Kunstwerke in dem Turnus weiter gehen, nach dessen Vollendung die nicht verkauften Gegenstände sobald als möglich an die Eigner zurück, bei anderweitiger Bestimmung aber dieser gemäß befördert werden.

In Betreff der Rückfracht ist zu bemerken, daß die verbundenen Vereine dieselben überall nur bis an die Grenzen Deutschlands und ferner nur für die an die Künstler oder Einsender selbst zurückzusendenden, nicht aber für die nach einem dritten Ort zu versendenden Kunstwerke übernehmen. Ebenso ist die Rückfracht durch die Künstler oder Einsender zu tragen, falls dieselben vor Beendigung des Cyklus über die Kunstwerke anderweitig verfügen sollten.

Im Verlauf des Ausstellungs-Cyclus können die Einsender nur bei einem etwanigen Verkauf des eingesandten Kunstwerkes oder falls solches der Disposition zufolge nicht den ganzen Cyclus zu durchlaufen hat, eine besondere Benachrichtigung gewärtigen. Nach Beendigung der Ausstellungen des Gesammtvereines wird nur eine allgemeine Anzeige über den erfolgten Rückversand in dem Berliner Staatsanzeiger, den Hamburger Nachrichten und der Augsburger allgemeinen Zeitung erfolgen.

Etwaige Anfragen und Reklamationen sind während des Ausstellungscyclus an den jedesmal ausstellenden Verein, nach Beendigung desselben und zwar spätestens bis zum 1. März des folgenden Jahrs an den Vorstand des Neuvorpommernschen Kunstvereins zu richten. Reklamationen der Künstler oder Einsender, welche bis zu diesem Termin nicht in vorstehender Weise geltend gemacht sind, werden nicht berücksichtigt und sind die Vereine nicht verpflichtet sich überall nur darauf einzulassen.

6. **Preisvorschrift.** Die Preise der Kunstwerke sind in Louisd'or oder Preußisch Courant anzugeben. Wo hiergegen gefehlt ist, werden der Friedrichsd'or stillschweigend dem Louisd'or gleich, andere Münzen aber zum laufenden Course des Ausstellungsortes berechnet und hiernoch die Preise in Louisd'or oder Preußisch Courant ausbezahlt, Reklamationen dagegen aber überall nicht angenommen.

Im eignen Interesse der Künstler werden diese dringend gebeten, ihre Preise doch ja nicht zu hoch und nicht höher anzusetzen, als wozu sie ihre Werke äußerst erlassen wollen, auch ihre Verkäufe nur durch die Vereine abschließen zu lassen, weil Verhandlungen auf anderem Wege vielfache Unzuträglichkeiten hervorgerufen haben.

7. **Verkauf und Zahlung.** Der Verkauf eines Kunstwerks wird dem Künstler oder Eigner von demjenigen Vereine, bei welchem derselbe Statt gefunden hat, angezeigt und von diesem nach geschehener Einkassirung nach Schluß der Ausstellung des betreffenden Vereins, Zahlung geleistet. Letztere geschieht in portofreier Uebersendung, jedoch auf Risico des Empfängers, wogegen die Empfänger verpflichtet sind, eine eigenhändige Bescheinigung des Empfangs an den Verein zurückzusenden.

Beschlossen **Lübeck** im September 1855.

Der Norddeutsche Gesammtverein
der verbundenen Kunstvereine von
Bremen, Hamburg, Lübeck, Rostock, Stralsund u. Greifswalde.

(Dieser Nummer ist Nr. 23 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 47. Donnerstag, den 22. November. 1855.

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von **W. Lübke.**

5. Ausflug nach Eßlingen.

Was hätte ich Dir nicht Alles noch von München zu reden, von Werken aus alten und neuen Tagen, wenn nicht die Kürze der mir zugemessenen Zeit die Mittheilung nothwendig zum Aphoristischen hindrängte! Im Fluge mußte ich weiter eilen, konnte Augsburg und Ulm nur auf wenige Stunden berühren, und selbst in Stuttgart, wo ich mehrere Tage weilte, nur zu abgerissenen Notizen kommen.

In Augsburg fesselte mich die imposante Anlage der älteren Stadttheile, deren Wachsthum sich so deutlich verfolgen läßt, die malerische Lage des Doms mit seiner Umgebung, die Maximiliansstraße mit ihren wahrhaft entzückenden Prospecten, ihren Brunnen und Gebäuden, und unter letzteren besonders das Rathhaus. In diesen süddeutschen Reichsstädten ist Alles breit und behaglich angelegt, Hauptstraßen, Plätze und öffentliche Gebäude. Es ist weit weniger das Enge, Dichtgedrängte gothischer Zeit, als vielmehr das Freie, Lichte der späteren Epoche, die sich's auf der Erde wohl sein ließ und üppig genug sich ausdehnte. Wo findet man weit und breit ein Rathhaus, wie dieses (bekanntlich von Elias Holl 1617—1620 erbaut), das in drei Stockwerken übereinander solche Säle aufzuweisen hat! Der untere, der als Eingangs- und Verbindungshalle dient, ist mit Kreuzgewölben gedeckt, die auf acht Pfeilern ruhen; der obere stützt seine schöne Holzdecke auf eben so viele Marmorsäulen mit bronzenen korinthischen Kapitälen und Basen, und der darauf folgende, im zweiten Stock liegende endlich bietet sich in seiner ganzen Länge von 120, bei einer Breite von 62 und einer Höhe von 52 Fuß frei und ohne Unterbrechung dem Auge dar. Das ist der „goldene Saal," an welchen sich mehrere nicht minder prachtvolle, kleinere Säle und Zimmer schließen. Die gewaltige Masse des 175 Fuß hohen Baues macht einen imposanten Eindruck. Er dominirt weithin die Straße, die Stadt und die Gegend. Und doch sieht man auf der im obersten Stockwerk liegenden Modellkammer, daß aus drei, für diesen Zweck entworfenen Modellen die Väter der Stadt noch das bescheidenste gewählt haben, denn die beiden anderen sind nicht allein größer, sondern auch mit Säulenstellungen und Hallen auf's Reichlichste nach italienischer Weise ausgestattet.

In Ulm benutzte ich die Zeit, um, so gut es gehen wollte, das Münster und seine Kunstschätze kennen zu lernen. Ueberrascht war ich von den weiten und großartigen Verhältnissen dieses mächtigen Baues, der in seiner Weise die oben über die süddeutschen Städte gemachte Bemerkung bestätigt, indem er eine in's Breite und Lichte gehende Raumentfaltung zeigt. Was will z. B. die Mittelschiffweite des Kölner Doms gegen die des Ulmer Münsters (von circa 54 Fuß) sagen? So ist die Gesammtbreite dieser Kirche 170, bei 141 Fuß Höhe des Mittelschiffes, während der Kölner Dom in der Höhe wie Breite 150 Fuß mißt. Nur der zu niedrige und enge Chor beeinträchtigt die Gesammtwirkung für den im westlichen Theile der Kirche Stehenden. Ohne Zweifel ist auch hier im Verlaufe des Baues der Unternehmungsgeist gewachsen, und er durfte sich um so mächtiger in der Anlage des Schiffes ausdehnen, als bei einer städtischen Kirche dieser Theil eben so sehr der wichtigere war, wie in einer Kathedrale der Chor. Um so mehr hätte man bei der jetzigen Restauration darauf denken sollen, dem Ulmer Münster die durch den früheren Orgelbau zerstörte Wirkung seiner großartigen Thurmhalle zurückzugeben, die bekanntlich in ganzer Höhe mit dem Hauptschiff in Verbindung stand, und durch welche hindurch der im Chor Stehende den imposantesten Blick auf das mächtige Portalfenster gehabt haben muß. Statt dessen ist die neue Orgel unverantwortlicher Weise wieder in den vorderen Theil der Vorhalle verlegt, und diese in ganzer Ausdehnung mit einer Empore verbaut worden, so daß man beim Eintreten, statt den erhabenen Gesammtüberblick der großartigen Perspektive zu genießen, sich in einem dunklen, kellerartigen Raume befindet. Es ist ein Jammer, daß auf

diese Weise für lange, lange Zeit das Münster um seine herrlichste Wirkung betrogen worden.

Nach kurzem Aufenthalte verließ ich Ulm. Bald war die einförmige Höhe der rauhen Alp durchschnitten, und das anmuthige Neckarland mit seinen Rebenhügeln, Obstgärten und den romantischen Ruinen alter Burgen that sich auf. Vor allen sah Eßlingen, an einem der schönsten Punkte des Flußthales gelegen, mit seinen Kirchen und Thürmen, besonders mit der zierlich durchbrochenen Steinpyramide seiner Frauenkirche gar verlockend aus. Indeß war mein nächstes Ziel Stuttgart, in dessen freundliche Straßen, denen von allen Seiten grünende Weinberge nachbarliche Grüße zunicken, ich beim schönsten Wetter einzog. Auch hier kam ich nur zu vereinzelten Notizen. Bei Betrachtung der alten Kirchen mit ihren Kunstwerken fiel mir die Feinheit der mittelalterlichen Steinsculptur auf, die ihren Grund nicht bloß in einer besondern bildnerischen Begabung, sondern auch in dem vorzüglichen Material, einem feinkörnigen und dabei dauerhaften Sandstein zu haben scheint. Unter den Werken moderner Kunst schenkte ich den ausgedehnten, vom Hofmaler Gegenbaur im königlichen Schloß ausgeführten Fresken aus der Würtembergischen Geschichte besondere Aufmerksamkeit. Das deutsche Kunstblatt hat über diese Arbeiten früher bereits ausführlich berichtet;*) im Uebrigen sind dieselben weniger bekannt, als sie verdienen. Vor Allem ist hervorzuheben, daß sie in durchaus malerischer Weise gedacht und componirt, mit so reichem und mannigfaltigem Reiz der Farbe ausgestattet sind, wie man sonst in Deutschland Freskobilder vergeblich suchen wird. Namentlich wenn man von den strengen, in der Farbe meistens harten und kalten, oft sogar unharmonischen Münchener Fresken kommt, wirkt das weiche, verschmolzene, dabei doch kräftige, in fein nüancirten Abstufungen dem Auge schmeichelnde Kolorit der Gegenbaur'schen Bilder höchst überraschend. Dagegen muß man freilich die hohe, ideale Charakteristik, die gewaltige Innerlichkeit der Münchener Arbeiten hier nicht suchen. Die Gestalten haben, besonders in den Köpfen, etwas Allgemeines, Typisches, und man merkt, daß der Künstler bei seiner unglaublich rapiden Behandlung dieser schwierigsten aller Malweisen die Natur vielleicht nicht immer genügend zu Rathe gezogen hat.

Der Wunsch, der Frauenkirche in Eßlingen einen Besuch abzustatten, trieb mich an einem schönen Sonntagmorgen früh mit einigen Freunden hinaus. Es waren zwei biedere, treuherzige Schwaben. Den einen kennst Du mit seiner ernsthaften langen Gestalt als unermüdlich thätigen Verleger, wackern Freund und still gemüthlichen Gesellschafter. Heute wollte er der Geschäfte einmal vergessen, sich draußen im Freien das Herz erquicken und an den Werken großer Vorzeit die Seele stärken. Der andere, ein rüstig bewegliches, frisches Blut, weit gewandert in fernen Landen, aber am liebsten auf unverwüstlichen Sohlen und mit unverwüstlichem Humor im Heimathlande schweifend, ein löblicher Professor, aber begeisterungsfrisch wie ein fahrender Schüler. Wir hatten uns vorgenommen, den Weg zu Fuß zurückzulegen und stiegen zeitig die ziemlich steilen Weinberge empor, welche Stuttgart's engen Thalkessel einschließen. Nebel und Gewölk verhüllten uns anfangs die Schönheit der Gegend, und das vorsergliche Gemüth unseres älteren Freundes machte sich auf einen Landregen gefaßt. Allein der Himmel zeigte sich unserm Unternehmen günstig, Nebel und Wolken verdünnten sich, wie wir weiter kamen, und gestatteten manch schönen Durchblick in das überaus liebliche Neckarthal, die rebenbekränzten Höhen, die obstreichen, mit Dörfern, Städtchen und Landhäusern reich besäeten Thalgebreite, nur lag Alles noch in graueinförmigem Halblichttone. So waren wir wieder in's Thal hinabgewandert, immer dem Flusse zu, hatten diesen überschritten und die gegenüberliegenden Höhen erklommen. Oben ging's eine Strecke zwischen Saatfeldern und Baumgruppen bei vereinzelten Gehöften, wo der heitre Wuchs der Reben fehlte, auf dem Rücken der Hügelkette fort, und endlich senkte sich der Weg, und die Weinpflanzungen nahmen uns wieder auf. Plötzlich, bei einer Wendung des Pfades, that ein fruchtbares Thal, durchströmt vom breiter ausgedehnten Flusse, sich auf, die Sonne — wie auf Kommando bei festlichen Gelegenheiten — durchbrach die Wolkendecke, und tief zu unsern Füßen schimmerte im lebendigsten Lichtglanz die Stadt mit ihren schmucken Häusern, ihren Kirchen und Thürmen; selbst das alte Gemäuer der Burgruine, die auf steiler Höhe dicht über ihr liegt, nahm einen freundlicheren Ausdruck an. Und wie das Auge nun all' die lachende Herrlichkeit überflog und sich nicht satt daran sehen konnte, erinnerte der wackere Professor an die Verse des „Schulmeisters von Eßlingen," der schon im dreizehnten Jahrhundert die Reize seiner Vaterstadt besang:

„Reich Gewand hat angelegt
Wald, Anger und die Haide, . . .
Dazu pfeiffet süße gar
Manche Nachtigalle dar."

Den Thurm der Frauenkirche sahen wir nach einigen Schritten vom schönsten Standpunkt aus. Ueber den abschüssigen, wohlgepflasterten Weg, der zwischen Weinpflanzungen hinabführt, wölbt ein alter Thorthurm seinen weiten Spitzbogen. In seiner Oeffnung stehend, genossen wir den reizendsten Anblick, denn gerade mitten hinein zeichnete sich der zierlich durchbrochene Helm des Thurmes, Eßlingen's köstlichster Schmuck, sammt den umgebenden Häusern und einem Rest der alten Stadtmauer. Dies zusammen, dabei grünende Reben und ein Stück vom sonnigblauen Himmel, gab ein bezauberndes Bild im engen steinernen Rahmen.

Hinabgestiegen, konnten wir zwar nur mühsam die Augen von der kecken, graziösen Thurmpyramide abziehen, begaben uns aber zuerst in die benachbarte Dionysiuskirche. Wir traten in ein basilikenartiges Langhaus, flach gedeckt, mit niedrigen Abseiten, die durch je sechs achteckige Pfeiler mit Spitzbögen vom Mittelraum getrennt werden. Die Kapitäle der Pfeiler fallen durch eigenthümthümliche Mischung romanischer und gothischer Elemente sogleich auf. Bestimmter sprechen die Profile der Kämpfergesimse und die breiten Leibungen der im schweren Spitzbogen gespannten Scheidbögen für die Uebergangszeit. An das Langhaus legt sich ein eleganter gothischer Chor, einschiffig, dreiseitig aus dem Achteck geschlossen, mit Kreuzgewölben, deren Rippen ohne Kapitälvermittlung aus den scharf profilirten Diensten sich verzweigen. Dies, so wie die Art der Rippenprofilirung, spricht bereits für spätere Zeit, während doch die Fenster noch ein Maßwerk von einfachen, klaren, constructiven Formen zeigen. Man wird also die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts als Bauzeit dieses Theiles ansprechen müssen.

Merkwürdig sind die prachtvollen Glasgemälde, welche in den Chorfenstern sich reichlich erhalten haben. Ihre Compositionsweise und Wirkung ist durchaus mosaikartig, die Zusammensetzung wird durch sehr kleine, dick verbleite Scheiben gebildet. Von unübertrefflicher Tiefe, leuchtender Klarheit und gesättigter Kraft erscheinen die ungebrochenen Farben, es war ein Funkeln und Blitzen in der Sonne wie von lauter Edelsteinen. Zum Theil scheinen diese Malereien sehr alt, fast romanisch in Zeichnung und Behandlung, kleine Figürchen in ovalen Rahmen, wie sie bis in's dreizehnte Jahrhundert gemacht wurden. Andere (namentlich im südlichen Fenster) zeigen sich dagegen in streng gothisch stylisirten Giebelchen mit einfachen Krabben. Allem Anscheine nach gehören diese Reste verschiedenen Epochen an und sind hier, früher oder später, zusammengebracht.

Die Scheidung des Chors vom Langhause bildet ein spätgothischer, etwa vom Ende des 15. Jahrhunderts datirender steinerner

*) Vgl. Jahrgang 1854 Nr. 21.

Lettner. Aus derselben Zeit stammt ein reizendes Sakramentshäuschen von Stein, ganz in der üppigen Geschmeidigkeit spielender Formen, wie jene Epoche sie an solchen dekorativen Arbeiten liebte, dabei in allem Reichthum von einer gewissen Eleganz und Feinheit des Sinnes. Als derbes Gegenstück aus derselben Periode machen sich die ziemlich roh geschnitzten Chorstühle bemerklich.

Am Aeußeren sind die beiden viereckigen Thürme, die sich am Ostende der Nebenschiffe zu den Seiten des Chores erheben, von besonderem Interesse. Ihre unteren Theile sind reich romanisch, mit schön und kräftig profilirten Rundbogenfriesen und Zahnschnitten darüber. Die oberen Geschosse haben gothisirende Elemente. Man sieht hier den Beginn des Baues in spätromanischer Zeit, oder Reste eines älteren Werkes, dem dann das schlichte Langhaus gefolgt ist. Nachmals hat der ohne Zweifel ebenfalls romanische Chor einem spätgothischen weichen müssen, und auch die Thürme, vielleicht unausgebaut oder in den oberen Theilen beschädigt und darum abgetragen, haben dem Gepräge gothischen Styles nicht entgehen können. Bemerkenswerth erscheinen am Westende des Langhauses die Strebepfeiler, die nicht etwa, wie die Verstärkungen an den Thürmen, ein späterer Zusatz, sondern mit den anstoßenden Mauern gleichzeitig sind.

Pfaff in seiner Geschichte von Eßlingen*) giebt einige historische Daten über die Kirche. Nach ihm fällt ihre erste Gründung wahrscheinlich noch in's zwölfte Jahrhundert; mehrmals wurde sie vergrößert, namentlich im Jahre 1437. Im Innern der Kirche wurden um 1486 mehrere Arbeiten unternommen; damals fertigte Lorenz Lechler von Heidelberg das Sakramentshäuschen und den Lettner. Vom Neubau des Chores finde ich keine Nachricht. Gegenwärtig ist das ganze Innere gar süßlich widerwärtig rosenroth und lila angestrichen.

Ist solche Art der Restauration unverständig zu nennen, so berührt doch der augenblickliche Zustand, in welchem eine andere Kirche sich befindet, nach einer andern Seite hin noch viel peinlicher. Es ist dies ein in der Nähe der Dionysiuskirche gelegener Bau, die ehemalige Dominikaner-Kloster- oder St. Paulskirche. Sie wurde im Jahre 1830 an die Stadt abgetreten und dient jetzt in traurig verwahrlostem Zustand als Lagerort für leere Fässer. Der Fußboden ist aufgerissen, der Kalk von den Wänden abgesprungen, statt dessen Alles mit Staub und Spinnweben bedeckt und „in den öden Fensterhöhlen wohnt das Grau'n.“ Und doch zeigt sich die tüchtige, solide Struktur des Ganzen nicht allein unversehrt, so viel wir in dem düstern, mit Fässern gänzlich angefüllten Raum erkennen konnten, sondern das Gebäude füllt einen wichtigen Platz in der Baugeschichte Eßlingens aus. In der zeitlichen Reihenfolge kommt es nämlich sogleich nach dem Langhause der Dionysiuskirche, sofern man den Steinen Glauben schenken darf. Alles trägt hier den Charakter strenger frühgothischer Zeit, etwa aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Acht Paar derbe Rundsäulen mit einfachen Gurtgesimsen und weiten Scheidbögen, deren Profilirung denen der Dionysiuskirche nahe verwandt ist, theilen das Langhaus in ein höheres Mittelschiff und niedere Abseiten. Alle Räume sind mit Kreuzgewölben bedeckt, deren Rippen auf Konsolen aufsetzen. Allein schon die niedrige Lage der Mittelschiffgewölbe bekundet deutlich, im Vergleich zu der verhältnißmäßig hohen, aber flachgedeckten Dionysiuskirche, daß man sich mit dem Gewölbebau hier noch nicht in luftige Höhe hinauf traute. Damit hängt denn auch zusammen, daß das sehr schlicht behandelte Aeußere nur an den Seitenschiffmauern, nicht oben am Mittelschiff, Strebepfeiler hat. In dem kurz vorgelegten, aus dem Achteck geschlossenen Chor sind die Gewölbedienste ebenfalls auf Konsolen gestellt. Die Fensteranlage athmet gleich dem Uebrigen die volle Schwere eines primitiven Styls. Sie sind zweitheilig, durch einen breiten, aus der Mauermasse gleichsam nur ausgeschnittenen Stab getrennt, oben schlicht spitzbogig geschlossen, über den beiden Bögen aber ist ein Rundfenster angebracht, das sammt dem Uebrigen durch eine Mauerblende eingefaßt und zu einem System verbunden wird. Am Aeußeren fiel mir noch die naive Bildung des nördlichen, der Straße zugekehrten Hauptportals durch Ueberwölbung eines Strebepfeilerpaares auf.

Die geschichtlich überlieferten Daten*) stimmen genau mit dem Styl der Kirche überein. Die Prediger-Mönche, die sich schon 1219 in der Mettinger Vorstadt angesiedelt hatten, erhielten 1233 von der Stadt einen freien Platz innerhalb der Ringmauern geschenkt und bauten sich daselbst von Neuem an. Die Kirche wurde im Jahre 1268 vollendet und am 29. April desselben Jahres vom Bischof von Regensburg eingeweiht. Wenn sodann aus dem Jahre 1482 berichtet wird, daß die Mönche „aus Geheisch der Nothdurft ihres Gotteshauses,“ von Neuem „einen merklichen Bau, namentlich an der Kirche,“**) vorgenommen haben, so kann damit eine wesentliche Umgestaltung der Haupttheile nicht gemeint sein. —

Während wir die Paulskirche besichtigten, hatte der eine unsrer Freunde eine Unruhe an den Tag gelegt, die sich zuletzt bedenklich steigerte. Die vielen leeren Fässer mochten ihm die Annehmlichkeiten eines gefüllten in's Gedächtniß rufen, und der unbehagliche Zustand der Kirche sein Gemüth an das Trauliche eines wohnlichen Raumes erinnern. Genug, er behauptete, daß selbst beim Besichtigen alter Kirchen der Magen seine unveräußerlichen Rechte behalte, und daß es demgemäß rathsam sei, bei schon vorgerückter Mittagszeit ein Gasthaus aufzusuchen. Dagegen ließ sich nichts Triftiges einwenden, und so saßen wir denn bald an gedeckter Tafel und ließen's uns bei einigen Flaschen eines Leidlichen wohl sein. Das Gespräch wurde lebhafter, das bereits Gesehene mannigfach erörtert, alter Zeiten Herrlichkeit begeistert gedacht, und im feurigen Unmuth manch heftiges Wort über moderne Zerstörungslust, besonders von unserm eifrigen Professor, bedrohlich hingeworfen. Wie der nutzloseste Vandalismus auch in der guten Stadt Eßlingen vor nicht gar langer Zeit sein Müthchen an einem der edelsten Bauwerke gekühlt hat, sollten wir bald leibhaftig schauen.

Unweit von unserm Gasthofe stand einst eins der trefflichsten Denkmäler der Stadt, die Franziskaner-Klosterkirche. Jetzt liegt sie in Trümmern. Sie wurde im Jahr des Heils 1840 bis auf den Chor abgebrochen, nicht etwa, weil sie baufällig war, oder weil man ihres Materials oder ihres Platzes bedurft hätte, sondern weil, wie die Sage geht, ein einflußreicher Mann sich darüber beschwerte, daß sie seiner Wohnung Licht und Luft raube. So wenigstens wurde uns erzählt, und sogar das Haus gewiesen, ein elender Fachwerkbau, charakterlos durch und durch, dem zu Liebe man den Frevel an einem Werke hoher Kunst, ehrwürdigen Alterthums, heiliger Pietät beging. Wie anders wußte man hier noch im vorigen Jahrhundert die Denkmäler der Vorzeit zu schätzen und zu schützen! Erklärte doch im Jahre 1784 das städtische Bauamt, als vom Abbruch einiger Thürme und Kapellen die Rede war: „Ehrwürdige Denkmäler des Alterthums, Zierden der Stadt, Zeugen des ehemaligen Wohlstandes und der Industrie der Einwohner derselben, dergleichen zum Theil unsre hiesigen Thürme sind, abzubrechen und außer Existenz zu setzen, ist wohl unter keinen Umständen schicklich und räthlich, als wenn der Fall der äußersten Nothwendigkeit eintritt.“***)

*) Geschichte der Reichsstadt Eßlingen. Nach Archivalurkunden und anderen bewährten Quellen dargestellt von Dr. Karl Pfaff. Eßlingen 1840.

*) Vgl. Pfaff a. a. O. S. 61.

**) Ebenda S. 62.

***) Ebenda S. 487.

In schmerzlichem Unwillen stiegen wir auf den zerstreut umherliegenden Trümmern der abgebrochenen Kirche umher, die ganze Ausdehnung der Zerstörung zu messen. Glaubt man doch in einer gewaltsam verheerten Stadt zu sein. Ein Zaun trennt den Ort der gräulvollen Verwüstung von der Straße. Drinnen sind Mauersteine, treffliche Quadern, mächtige Säulentrommeln, Gesimstheile und Bruchstücke von Gewölbrippen wild durcheinander geworfen; nur eine einzige Säule von trefflicher Arbeit, schlanker und edler gebildet als in der Paulskirche, steht noch mitten in all' dem Ruin. Dazwischen wuchern Nesseln, Gestrüpp und allerlei Unkraut. An der zum Theil erhaltenen südlichen Umfassungsmauer sieht man die Spuren gemalter Wappenschilder, die friesartig in einer Reihe angebracht sind. Auch von der westlichen Façade steht noch ein Stück mit dem Hauptportal, darüber sich ein kühn geschwungener lanzetförmiger Kleeblattbogen wölbt, Alles trefflich in Sandstein ausgeführt, wie für eine Ewigkeit gebaut, freilich nicht für vandalische Zeiten. Merkwürdig sind zwischen Chor und Langhaus die Reste eines niedrigen gewölbten Ganges, auf welchem ein Lettner gewesen zu sein scheint; ganz dieselbe Einrichtung findet sich auch anderwärts, z. B. in der Dominikanerkirche zu Basel.*)

Welchen Verlust wir am Schiff dieser Kirche zu beklagen haben, bezeugt der verschont gebliebene, neuerdings für gottesdienstlichen Gebrauch wieder eingerichtete Chor. Er vertritt noch den frühgothischen Styl, aber auf einer fortgeschritteneren Stufe, als die Paulskirche. Dafür spricht das viel schlankere, freie, elegante Verhältniß, dafür die entwickelteren zweitheiligen Fenster (nur das östliche ist dreitheilig, mit Resten schöner, strenggothischer Glasmalereien), dafür endlich die scharfe, elastische Profillinie der Gewölbrippen, die übrigens auch hier ihre Dienste von Konsolen aufsteigen lassen. Auf dem Westende des Chores erhebt sich als Dachreiter ein kleines hölzernes Glockenthürmchen.

Die Franziskaner, die seit 1206 schon außerhalb der Stadt ansäßig waren, zogen im J. 1237 in die Stadt, wo sie ein geräumiges Kloster mit einer Kirche gebaut hatten, unterstützt durch reichlichen Ablaß und durch die Freigebigkeit des Grafen Heinrich von Tübingen, welcher 1275 hier starb und im Kreuzgang der Klosterkirche begraben wurde."**) Wenn nach dieser Nachricht es scheinen könnte, als sei 1237 die Kirche bereits vollendet gewesen, so kann ich die vorhandenen Reste schwerlich mit einer so frühen Bauzeit in Einklang bringen. Mir scheint, daß die Vollendung der Kirche dem Jahre 1275 näher liegen müsse, als dem Jahre 1237. Eine andere Notiz besagt aber, daß im J. 1489 die Mönche um Erlaubniß zu einer Kollekte baten, „weil das Kloster seine Kirche von Grund aus abgebrochen und neu gebaut habe." Sollte dies wirklich so genau wörtlich zu verstehen sein, so wird der Umbau sich wahrscheinlich auf das Langhaus allein beschränkt haben. Wie ansehnlich übrigens im Laufe der Zeit das Kloster gewachsen, wie stattlich und großartig die Anlage seiner Baulichkeiten gewesen sein muß, erhellt aus den Reimen einer alten Klosterchronik:

„Bei ihnen kehrten ein zu Zeiten
Viel Kutschen voll von Edelleuten,
Auch König, Kaiser, Grafen frei,
All' Kaiser und König kehrten da ein,***)
Ist öftermalen ihr' Herberg' gsein."

Merkwürdige Schicksale hatten die Gebäude des Klosters nachmals auszustehen. Anfangs wurden sie zu Wohnungen für die Geistlichen aus den aufgehobenen Klöstern, dann zu Rathssitzungen und zur Beherbergung vornehmer Fremden benutzt, später in den Jahren 1566 und 1571 der Universität Tübingen bei ihrem Aufenthalt in der Stadt eingeräumt. Nachher zum Theil abgebrochen, dienten die Reste einer deutschen Schule und — der Hauptwache, und endlich 1798 sogar einer herumziehenden Truppe von Komödianten als Schauspielhaus!*)

Das Schiff der Kirche ruhte, nach Pfaff, auf vierzehn runden, hohen Säulen, war 135 F. lang, 103 F. breit und hatte die ansehnliche Höhe von 80 Fuß. Der Chor hat 93 F. Länge und 30 F. Breite; die Länge der ganzen Kirche beträgt also 228 F. Sie war dem h. Georg geweiht, und es hätte wohl dieses heiligen Drachentödters bedurft, um sie vor der Zerstörung zu schützen. Unser Professor aber stand, ein anderer Sankt Georg, glühenden Antlitzes und blitzenden Auges auf den Ruinen und rief Götter und Menschen zu Zeugen des unerhörten, hier begangenen Frevels auf. Er ermüdete nicht, zürnende Worte gegen das der Kirche so feindselige Haus zu schleudern, so daß bei dem stillen Sonntagnachmittag seine Stentorstimme weithin erklang und die verwunderten Einwohner an die offenen Fenster lockte.

Endlich begaben wir uns nach der Frauenkirche. Sie liegt merkwürdig genug an einem Ende der Stadt hart an die Ringmauer gedrängt, eine zwar unbequeme, aber äußerst malerische Lage. Das Innere mit seiner leichten Hallenarchitektur macht einen freien, kühnen Eindruck, der indeß hauptsächlich durch die außerordentlich eleganten Pfeiler, aus denen die Gewölbrippen ohne Kämpfervermittlung sich nach allen Seiten verzweigen, bedingt wird, während an wirklicher Schlankheit der Verhältnisse der Chor der Franziskanerkirche sie entschieden übertrifft. Die Scheidbögen haben eine breite Profilirung, entsprechend dem dazu gehörigen Theile der Pfeiler. Der kurz vorgelegte Chor schließt aus dem Achteck; in seinen Fenstern finden sich treffliche, ziemlich streng stylisirte Glasgemälde, die indeß denen der Dionysiuskirche nicht gleich zu kommen scheinen. Das Verhältniß des Schiffes mit seinen fünf Pfeilerpaaren ist ein etwas kurzes. Das Maaßwerk der westlicher gelegenen Fenster, vorwiegend aus Fischblasen bestehend, deutet auf verschiedene Bauperioden. Das ganze Innere hat eine übel aussehende Bemalung aus der Zopfzeit, die indeß noch nicht so schlimm ist, wie die moderne Rosafarbe der Dionysiuskirche. Als eine Hauptschönheit dagegen erscheint das kühne Aufsetzen der östlichen Thurmmauer auf zwei kräftigen Pfeilern.

Der Thurm, dieser mit Recht vielbewunderte Stolz Eßlingens, ist ein bezauberndes Werk der Architektur. Er hat gerade die richtigen Proportionen, in denen die Durchbrechung der Pyramide noch wie ein graziöses, wohlangemessenes Spiel erscheint. Die Construktion ist bewundernswürdig, Bequemlichkeit, Sicherheit und Schönheit sind gleichmäßig berücksichtigt und die Formen selbst für diese Spätzeit von bemerkenswerther Reinheit und Noblesse. Einen besondern Reiz bietet die obere Galerie, die wie ein kühner, steingemeißelter Kranz das luftige Gebäu umgiebt. Lange weilten wir auf ihr, labten uns, gemächlich auf ihren Bänken ruhend, an den Ausblicken in die liebliche, von üppiger Fruchtbarkeit geschwellte Gegend, und mußten im Herzen dem alten Sebastian Münster Recht geben, der Anno 1543 in seiner Cosmographie Eßlingen „eine gar lustige Stadt" nennt, die „allenthalben Weinwuchs um sich habe."

Das Aeußere der Kirche ist in allen Theilen mit der Sorgfalt und dem Schmuck behandelt, den ein reich gewordenes Gemeinwesen seinem städtischen Hauptdenkmal dazumal unfehlbar zukommen ließ. Die Südseite, als der Stadt am meisten zugekehrt liegende, ist als Schauseite brillanter behandelt, namentlich mit zierlich fialengekrönten Strebepfeilern besetzt. An der Hauptpforte auf dieser Seite sieht man im kleeblattartigen Tympanon die Reliefdarstellung des jüngsten Gerichts. Das andere, mehr östlich gelegene Südportal zeigt im

*) Vgl. die Mittheilungen des Alterthumsvereins in Basel. VI. Die Dominikaner-Klosterkirche von L. A. Burckhardt und Ch. Riggenbach.

**) Pfaff S. 63.

***) S. 1360 Karl IV., 1541 Karl V. Pfaff a. a. O.

*) Pfaff S. 500.

dreigetheilten Bogenfeld die Krönung Mariä, ihren Tod und die Geburt Christi, — die drei Hauptmomente ihres Lebens. Die Gestalten sind leicht hingeschmiegt, mit sanftem Fluß der Gewänder und lieblichem Ausdruck in den idealen Köpfchen, wie man sie etwa dem Anfang des 15. Jahrh. zuzuschreiben hat.

Die Geschichte der Kirche ist ziemlich klar. Die an ihrer Stelle von altersher liegende Marienkapelle beschloß der Rath im J. 1321 vergrößern zu lassen und forderte zu Beisteuern auf. Allein erst seit Anfang des 15. Jahrh. (1406) scheint der Bau ernstlicher betrieben worden zu sein, namentlich wurde damals die Verlängerung desselben durch Ankauf und Abbruch eines nach der Stadtmauer zu (nach Westen) gelegenen Hauses ermöglicht. Als Baumeister werden Ulrich von Ensingen und seine beiden Söhne genannt. Seit 1438 leitete Hans Böblinger das Werk, besonders den Bau des Thurmes, in dessen Wendeltreppe man die Jahrzahl 1440 eingegraben findet. Erst um 1520, nach Einführung der Reformation, wurde das Werk völlig beendet.*)

Dies ist, was sich von den neun Kirchen des mittelalterlichen Eßlingen erhalten hat. Nach Pfaff's Angaben setze ich Dir — denn ich weiß, Du bist ein Freund davon, und Du hast Recht — die Hauptmaße der beiden Kirchen her. Die Dionysiuskirche ist im Schiff 135 F. lang, 76 breit, 68 hoch; ihr Chor mißt 73 F. Länge bei 79 F. Höhe und 37 F. Breite; der Lettner ist 28 F. lang, die ganze Kirche demnach 236 Fuß. Die Frauenkirche hat nur eine Gesammtlänge von 175 F., davon 134 auf das Schiff, 41 auf den Chor kommen. Die Breite ihres Langhauses ist 72, ihres Chores 31 Fuß. Der Thurm hat 230 Fuß Höhe.

Von sonstigen merkwürdigen Gebäuden älterer Zeit fanden wir zunächst das Rathhaus, im Aeußeren mit einem Rokokogiebel dekorirt, drinnen ein Saal mit achteckigen Holzpfeilern, die den gothisch geschnitzten Balken zur Stütze dienten. Darüber ein Gemach in derbem Zopfstyl mit stämmigen, antikisirenden Säulen, welche Netzgewölbe tragen. — Von den Brückenkapellen haben sich einige erhalten. Sie sind sehr malerisch auf einem vorspringenden Pfeiler hinausgebaut und in einfach ansprechenden gothischen Formen behandelt. Endlich sahen wir noch den sogenannten Wolfsthurm, mit spitzbogiger Thoröffnung und zwei kolossalen, roh stylisirten, auf Konsolen lagernden Löwengestalten. Ein Mehreres scheint von der mittelalterlichen Herrlichkeit der ehemaligen Reichsstadt Eßlingen nicht übrig geblieben zu sein. Indeß hatte uns selbst dies Wenige einen der genußreichsten Tage bereitet.

Die neuesten Münchener Galerieblätter.

Neben der fortlaufenden Herausgabe des König Ludwigs-Albums, läßt die thätige Kunstanstalt von Piloty und Loehle in München, trotz dem aus nicht kunstverständiger Interpretation eines sächsischen Gesetzes erfolgten Ausgange eines bekannten Prozesses, ihrem Versprechen gemäß die Fortsetzungen sowohl der „zweiten Abtheilung der Pinakothek," als auch der „zweiten Abtheilung der modernen königlichen Privatgalerie" in angemessenen Zwischenräumen erscheinen, worüber sie neuerdings einen Prospectus ausgegeben, dessen Hauptinhalt wir unten folgen lassen. Diese, mit jedem Jahre vollendeter gewordenen Leistungen, sind der Art, daß wir aus den neuesten im Laufe der letzten zwei Jahre erschienenen 14 Blättern beide Abtheilungen, fast sämmtlich Steinzeichnungen von Wölffle, nur diejenigen namhaft machen wollen, welche in charakteristischer Auffassung und Wiedergabe der Originale dem anerkannten Rufe des Lithographen entsprechen, und sich wiederum durch Reinheit und Schärfe des Druckes auszeichnen. Es sind, der älteren Pinakothek entnommen, zunächst zwei Portraits nach van Dyck, nämlich die Bildnisse des Herzogs von Croy, Carl Alexander, und seiner Gemahlin, welche unsers Wissens erst in der neuesten Auflage des Katalogs (jetzt Nr. 347 und 333) als solche benannt sind, und allem Anschein nach aus der Blüthezeit der künstlerischen Thätigkeit van Dycks, nämlich aus seinem Aufenthalte in Antwerpen nach der Italienischen Reise, herstammen. Beide Figuren, stehend, und im Original fast Lebensgröße, gehören zwar nicht zu den lebensvollsten, auch für den gewöhnlichen Beschauer anziehenden Portraits des Malers, zeigen aber den so manchen seiner Bilder eigenthümlichen Adel des Styles. Der wohlbeleibte Herzog, dessen Antlitz Feinheit und Würde verräth, ist im festlichen Costüm der damaligen Zeit, mit dem Schwert umgürtet, auf dessen Griff der linke Arm ruht. Außer dem Antlitze und dem leicht wallenden schwarzen Haar sind dem Steinzeichner besonders die kurzen Sammt-Beinkleider und der Mantel gelungen. Weniger anziehend ist die langgestreckte Figur der Herzogin in ihrem eben nicht schönen, ziemlich ausdruckslosen Gesicht mit dem etwas zusammengedrückten Munde. Sie erscheint in einem geblümten Seidendamastkleide mit langen Aermeln, über den ein dunkler Sammetüberwurf nach hinten fällt, der vorn weit offen steht. In diesem Anzug, so wie in dem weit abstehenden Spitzenkragen, nebst den großen Manschetten, bewundern wir die feine Detaillirung der Zeichnung. Das dritte Blatt enthält nach einem Bilde von Le Prince (Cab. Nr. 618), dem ziemlich unbekannten Schüler des die classische Periode der französischen Malerei wieder eröffnenden Joseph Vien, die ergötzliche Scene eines bejahrten Ehemannes, der auf der Bank im Garten neben seiner wachenden und wachsamen jungen Frau eingeschlafen ist, die zwar das um ihren Arm gebundene Band, das der Schlafende vorsichtiger Weise in der Hand hält, nicht gelöst hat, aber doch laxe Begriffe vom ehelichen Bande zu haben scheint, da sie einem aus dem Gebüsche sich zärtlich zu ihr neigenden Jüngling die Hand zum Kusse reicht. Was das Costüm jener Zopfzeit betrifft, so erscheinen die Brüche in den Falten der Gewänder, namentlich der Frau (vermuthlich in Uebereinstimmung mit dem Originale) kleinlich, hart und in den schroffen Uebergängen zu wenig vermittelt, ein Fehler, den vielleicht spätere, weniger tief schwarze Abdrücke weniger zeigen.

Ungleich ansprechender, für ein größeres Publikum gefälliger, sind meistens die Blätter, welche „der zweiten Abtheilung moderner Künstler" angehören, deren bekannte Originale sich in der neuen Pinakothek befinden. Als solches nennen wir zunächst „den Schiffbruch des Floridian an der Küste von Essex," nach dem Oelbilde von Jacobs in Antwerpen (I, 12), ein, in der Klarheit und Feinheit der Zeichnung, selbst in den Gesichtszügen der natürlich sehr kleinen Gestalten, seltenes Meisterstück, nicht weniger in der Zeichnung der Wuth der vernichtenden Wellen. Da ist alles Leben und Bewegung, da stürmt das Element gegen den Menschen und sein Werk mit solcher Uebermacht, daß man das baldige grausige Verschwinden der Besiegten vorhersieht. Als Pendant zu diesem Bilde, wir können sogar sagen: als Schluß dieses Drama's haben die Herausgeber den „Seesturm" von Andreas Achenbach (I, 23) gewählt, oder vielmehr die Meeresküste nach einem Sturme, der die unerschütterlichen Felsenmassen noch von den letzten tobenden Wellen peitschen läßt. Da ist jede menschliche Staffage verschwunden; ein herrenloses Boot treibt der Küste zu, an der die Trümmer eines gescheiterten Schiffes wüst umherliegen. In der Zeichnung des weißen Wellenschaumes möchte jenes Blatt nach Jacobs das gelungenere von beiden sein. Einen erheiternden Contrast zu diesen bildet das folgende Blatt, das sichtbar nicht zum Tode, sondern zum Leben im vollen Sinne des Wortes hinführt, nach Moritz

*) Pfaff S. 60.

Müller's (Feuermüller) Oelbilde, „die Heimfahrt der Braut auf einem See im bayerischen Hochlande" (II, 45). Daß sich dieses Blatt bereits ein großes Publikum erworben, liegt eben so sehr im Gegenstand, in Composition, Gruppirung, Ausdruck und Haltung der einzelnen Gestalten, sowie in allem Nebenwerk, als in dem trefflichen Halbfarbendruck. Aus dem im Mittelgrunde links befindlichen Hause, in welchem so eben die ländliche Hochzeitsfeier vor sich gegangen, treten die noch spielenden Musikanten und geleiten sammt den Eltern und Verwandten das vermählte Paar in's bekränzte Schiff, das im Begriff ist, über den See zu fahren. Es ist spät Abend; die kleine Mondscheibe wirft ihr mattes Licht auf den spiegelglatten See, den im Hintergrunde Berge schließen. Die Gesellschaft wird von einigen Fackeln beleuchtet, von denen die größte ihr hellstes Licht auf die Hauptgruppe wirft. Die Neuvermählte, gehalten von dem bereits im Nachen stehenden Gatten, ist im Begriff, ebenfalls einzusteigen und drückt noch den am Ufer stehenden Eltern die Hand. Hinter diesen naht eine Tante mit Spinnrad und allerlei Trinkgeschirr. Diese alle und die übrigen Gestalten sind trefflich motivirt, am ergötzlichsten aber individualisirt ist wohl die den Mittelgrund bildende Musikantengruppe. Auf einem der folgenden Blätter, der Steinzeichnung von Arnst nach der „Gärtnerin" von Helisena Girl aus Augsburg (II. 50), ist vor Allem die treffliche Zeichnung des auf und unter dem Tische liegenden Gemüses, was unsern Blick auf sich zieht, während wir dagegen den Gesichtszügen des Mädchens, sowohl des Ausdrucks als der Zeichnung wegen, weniger Interesse abgewinnen. Die letzte der erschienenen Lithographien, nach Eugen Heß „Ueberfall bei Dachau im 30jährigen Kriege", einem vermuthlich erst vor Kurzem in die neue Pinakothek gekommenen Bilde, ist wiederum reich an lebensvollen, bewegten, sich bis in den fernen Hintergrund erstreckenden Gruppen, an denen wir neben der gelungenen Abrundung der Composition ebenso sehr die Correktheit und Feinheit der Zeichnung, als die Schärfe und Klarheit des Druckes zu rühmen haben.

Der eben erwähnte, durch die unermüdlich kunstthätige Anstalt kürzlich ausgegebene Prospektus sucht dadurch, daß er sich jetzt auf eine neue „Sammlung von 50 Blättern nach Bildern der alten Pinakothek", so wie auf eine zweite von „40 Blättern nach Bildern der neuen Pinakothek" beschränkt, dem Ganzen noch größeren Eingang zu verschaffen, der ihm sicher zu Theil werden wird, da nicht nur die Subskription auf jeden 4 Blätter enthaltenden Jahrgang zum Preise von 7 Thlrn., und die Abnahme einer beliebigen Auswahl von 12 Blättern aus den bisher erschienenen zu entsprechendem Preise freisteht, sondern auch in Zukunft unter den 4 Blättern jedes Jahrganges wenigstens ein Stahlstich sich befinden wird, und zwar, wie es scheint, in ähnlicher Größe wie die Lithographien, nämlich durchschnittlich etwa 16 zu 20 Zoll. Hierbei hätten wir in Bezug auf die alte Pinakothek den Wunsch auszusprechen, daß, wenn kontraktliche Verhältnisse es gestatten, auch einige der früher vom literarisch-artistischen Institut herausgegebenen Lithographien von Strixner u. A., vorzugsweise die Hauptbilder der Meister altdeutscher Schulen, hier wiederum in gelungeneren Copien erscheinen mögen.

H. A. Müller.

Rechtfertigung.

In dem Beiblatte des Kunstblattes Nr. 43 wird im Namen des Städel'schen Kunstinstitutes zu Frankfurt als „falsche Angabe" gerügt, daß wir auf den, in Farbendruck von uns herausgegebenen Aquarellen von A. Schrödter, welche den Rheinwein, den Champagner, den Punsch und den Maitrank versinnlichen, angegeben haben, daß die Originale sich im Besitz des Herrn Fallou befinden. Wir würden jedoch jedenfalls unwahr gewesen sein, hätten wir auf den Blättern bemerken wollen, daß dieselben nach den im Städel'schen Institute befindlichen Originalen angefertigt seien, da sie doch in der That nach Aquarellen von Herrn Schrödter's eigner Hand ausgeführt wurden, welche sich im Besitz des Herrn Fallou befinden, und die wohl mit Recht und um so mehr auch als Originale zu bezeichnen sind, da Herr Schrödter in diesen Wiederholungen mehrfach von den ursprünglichen Originalen abgewichen ist. — Dies zu unserer Rechtfertigung.

Berlin. **C. G. Lüderitz'sche Kunstverlagshandlung.**

Berichtigung einer Berichtigung.

Herr J. D. Passavant in Frankfurt rügt es in Nr. 43 des Beiblattes zum Deutschen Kunstblatte, daß wir unter der von uns herausgegebenen Lithographie: „Joh. Huß vor dem Concil zu Constanz" nach Lessing's Gemälde gesagt, das Original befände sich in der Galerie des Herrn Consul Schletter in Leipzig *), während es doch bekannt sei, daß dasselbe im Städel'schen Institute zu Frankfurt befindlich. Herr Prof. Jul. Schrader habe, fügt Herr Passavant hinzu, s. Z. eine Kopie nach dem Gemälde im Städel'schen Institute gemacht, und diese sei hin und wieder von Herrn Lessing selbst etwas nachgeholfen.

Daß Herr Schrader diese Kopie gemacht, ist richtig, dieselbe wurde dann aber von Herrn Lessing selbst vollständig übermalt, so daß die angebliche Kopie nur als Untermalung gedient hat. Durch diese vollständige Uebermalung, die ohne das größere Gemälde weiter zu Hülfe zu nehmen entstand, wurde ein neues Original geschaffen, und konnten wir um so weniger bei der Herausgabe der Lithographie auf das Frankfurter Gemälde zurückkommen, als das neue kleinere eine viel entschiedenere Farbenwirkung hatte, und der Komposition noch eine Figur hinzugefügt war. Wir haben dies vor längerer Zeit Herrn Passavant persönlich mitgetheilt und begreifen deshalb um so weniger, wie er jetzt damit in die Oeffentlichkeit tritt, um uns wo möglich eines Falsums anzuklagen.

Auf der Lithographie befindet sich die Namenschiffre des Herrn Lessing mit der Jahreszahl 1845, wie Herr Lessing selbst sie auf das kleinere Gemälde setzte und beweiset also hinlänglich, daß dieses später gemalt wurde, als das im Städel'schen Institute. Ein Original bleibt es somit doch, wenn auch ein zweites, trotz des Protestes des Herrn Passavant.

Düsseldorf, den 8. November 1855.

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

Kunstliteratur.

Grundzüge der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Ein Auszug aus dem größeren Werke des Verfassers, von Heinrich Otte. Mit 118 Holzschnitten. XII u. 210 S. Leipzig, T. O. Weigel. Lex. 8.

Was den Verf. des im vorigen Jahre erschienenen, auch im Deutschen Kunstblatte (1854, Nr. 17. 18) einer genaueren Besprechung unterzogenen, trefflichen „Handbuches" zur Bearbeitung und Herausgabe der vorliegenden „Grundzüge" bewog, ist vor Allem das Bestreben, nicht das eigentlich gelehrte Studium, sondern die allgemeine Kenntniß der kirchlichen Kunstwerke des Mittelalters bei einem

*) Jetzt in der Galerie des Herrn Rud. Edlen von Arthaber in Döbling bei Wien.

noch größeren Leserkreise zu fördern. Zu diesem Zwecke wurde das Handbuch einer sorgfältigen Ueberarbeitung unterworfen, als deren Folge hier zwar im Ganzen eine Beschränkung in der Mannigfaltigkeit des Stoffes, aber auch eine Erweiterung einzelner Theile desselben, durchgehends aber eine Verbesserung des noch Mangelhaften oder Fehlerhaften, so wie eine größere Verdeutlichung einzelner Begriffe und Beschreibungen erscheint.

Den Inhalt des Handbuches seinen einzelnen Abtheilungen nach als bekannt voraussetzend, heben wir zunächst in Bezug auf jene Beschränkungen oder Verkürzungen des Stoffes hervor, daß, außer dem Verzeichnisse der Baumeister am Schlusse der Architektur, der ganze III. Abschnitt des Handbuches, nämlich die Hülfswissenschaften (Epigraphik, Heraldik, Ikonographie), und die diesem Abschnitt angehängten Zugaben weggelassen, und daß in der Behandlung des Stoffes alle gelehrten Wort- und Sacherklärungen und alle Angaben literarischer Quellen und Hülfsmittel weggefallen sind; daß ferner statt der früher nach Provinzen gegebenen Uebersicht der Kirchen einzelne ausführliche Beschreibungen der berühmtesten oder stylistisch ausgeprägtesten Kirchengebäude, „größtentheils den Schriften anerkannter Autoritäten entlehnt, eingereiht worden sind, um durch den Versuch einer Chrestomathie von Musterbeschreibungen, zu deren Erläuterung Erklärungen der technischen Ausdrücke und Grundrisse der Bauwerke hinzugefügt sind, vielleicht am zweckmäßigsten in das Verständniß größerer kunstgeschichtlicher Werke und der Denkmäler selbst einzuführen" (Vorr. S. VI). Zu solchen Beschreibungen, welche mithin die Beschränkung des Stoffes nach einer Seite in eine Erweiterung verwandeln, hat der Verf. in der Darlegung des romanischen Bausystems und des Uebergangsstyls die Kirche zu Limburg a. d. Hardt, die Dome zu Mainz, Speier und Worms, den Dom zu Limburg a. d. L. und die Kirche zu Gelnhausen (nach Kugler, v. Quast und Guhl) gewählt, so wie in der provinziellen Uebersicht dieses Styls das Rheinland durch Maria auf dem Capitol, Franken, Bayern und Schwaben durch den Dom zu Bamberg, Oesterreich durch den Dom zu Gurk, Sachsen durch Paulinzelle, Westfalen durch den Dom zu Münster, das norddeutsche Tiefland durch die Klosterkirche zu Jerichow (nach E. Förster, Kugler, v. Quast, Puttrich und Lübke) vertreten sind. Ebenso folgen im System der Gothik*) die Liebfrauenkirche zu Trier, die Klosterkirche zu Nienburg a. d. S., der Dom zu Cöln und die Petri-Paulikirche zu Görlitz (nach E. Förster, Puttrich und des Verf. eigener Beschreibung im Handbuch), so wie in der provinziellen Uebersicht die Münster zu Straßburg und Freiburg, die Dome zu Regensburg und Ulm, der Dom zu Wien, die Dome zu Magdeburg und Halberstadt, die Lambertikirche zu Münster und der Dom zu Stendal (nach Goethe, Kugler, v. Quast, Lohde, Wippert, Lucanus und Lübke) als Repräsentanten der übrigen auftreten. So gern wir den Wiederabdruck der Beschreibung des zuletzt genannten Domes aus den anderwärts wenig verbreiteten „Märkischen Forschungen" sehen, so möchten wir doch aus mehreren, leicht einzusehenden Gründen die Marienkirche in Lübeck für eine bessere Repräsentantin des norddeutschen Ziegelbaues halten, und hätten, wenigstens hier, lieber eine ins Einzelne gehende Beschreibung des Straßburger Münsters, besonders der Façade, als den Wiederabdruck der Goetheschen begeisterten Worte aus seinem Aufsatze „von deutscher Baukunst" gelesen. Im Uebrigen wird man obige Auswahl der Kirchen nur billigen, dem Verf., so wie Herrn v. Quast für die früher noch nirgends gegebene ausführliche Beschreibung des Domes zu Gurk und seiner Malereien gewiß dankbar sein und die mitgetheilten Grundrisse der genannten Kirchen für eine wesentliche Bereicherung der „Grundzüge" halten. Doch möchten wir in dieser Beziehung den Wunsch aussprechen, daß sich in Zukunft alle Herausgeber architektonischer Werke dahin einigen möchten, die Grundrisse wenigstens der Kirchen auch auf dem Papier zu orientiren, d. h. stets links den Westen und rechts den Osten zu legen, statt, wie es hier geschehen ist, bald so, bald anders zu verfahren; noch besser wäre es freilich, obwohl oft mehr Raum einnehmend, wenn namentlich die Kirchengrundrisse vertikal, mit der Ostseite nach oben, gelegt würden. Auch in den Abschnitten über die Plastik und Malerei hat der Verf. die Aufzählung der einzelnen Werke beschränkt und dafür ähnliche ausführliche Beschreibungen eingeschaltet.

Zwei andere interessante Bezeichnungen der „Grundzüge" bestehen in dem ihnen angehängten, von Herrn v. Quast angefertigten Fragenformular zur Aufnahme eines vollständigen Inventariums der Kunstdenkmale im Preuß. Staate, und in dem bisher noch nirgends in dieser Vollständigkeit erschienenen Kirchenregister, das zugleich dem Inhalt des Buches als Ortsregister dient. Hier erscheinen eine große Menge Ortsnamen, zum Theil recht obscure, in den gewöhnlichen geographischen Handbüchern nicht zu findende, zum ersten Male, aber leider oft nur als Namen mit Stylangabe des Kirchengebäudes; hoffentlich wird uns eine folgende Auflage auch Aufschlüsse über gewiß vorhandene Eigenthümlichkeiten ihrer Grundrisse und einzelner Bautheile bringen.

Das sind die Beschränkungen einerseits und die Erweiterungen andererseits. Im Uebrigen ist der Text der großgedruckten Paragraphen der Abschnitte I. und II. seinem Hauptinhalte nach beibehalten, dagegen hat die weitere Ausführung derselben oft eine wesentliche, dem vorausgesetzten größeren Leserkreise angemessenere Fassung erhalten. Als eine solche Verbesserung ist hervorzuheben, daß in dem Abschnitt I, über die Kirchengebäude im Allgemeinen, der Verfasser mit großem Recht in den Paragraphen selbst auf die Verschiedenheit der beiden Baustile mehr Rücksicht genommen hat, als im Handbuch geschehen war, und daß, um aus den vielen einzelnen Verbesserungen nur einige anzuführen, die Zeitbestimmung und die Beispiele der Doppelkapellen richtiger angegeben sind, daß der Ursprung einer zweifachen Krypta mit Recht auf Fulda zurückgeführt wird (obwohl hier lieber Kirche auf dem Michelsberge, statt „Benediktinerkloster" gesagt sein sollte, denn jene meint doch wohl der Verf. mit diesem Worte), daß er ferner den Namen Basilika richtiger vom Lat. basilicus, als von der στοὰ βασιλικὴ herleitet, und endlich (§. 38.) den Zusammenhang der christlichen Basilika mit der heidnisch-römischen durch klarere Beschreibung der ersteren viel besser veranschaulicht. Bei dieser Gelegenheit möge uns der geehrte Verf. erlauben, den Wunsch auszusprechen, daß in Zukunft Benennungen einer und derselben Kirche mit verschiedenen Namen im Buche selbst vermieden werden, und daß nur etwa das Register die verschiedenen Namen angebe. Z. B. findet sich S. 19 „St. Jakob in Regensburg", die der Unkundige gewiß mit der „Schottenkirche" des Registers nicht identifiziren wird, zumal da dieses die S. 19 nicht citirt. In dergleichen Benennungen müßte man schärfer und präciser verfahren, dann wäre eine Verwirrung an Kirchen, wie sie in Bezug auf Hirsau (oder Hirschau) vorgefallen ist, nicht leicht möglich. Sie besteht erstlich in dem Irrthum, daß zufolge des Registers die Aureliuskirche 1082 angefangen sein soll, zweitens daß S. 22 mit dem „Kreuzgang des Klosters Hirsau" nur die Petri-Paulikirche gemeint sein kann (wie auch das Register es angiebt), die aber unsers Wissens keinen Kreuzgang hatte, sondern nur eine westliche quadratische Vorhalle, an deren nördlicher Ecke der Thurm noch steht; daß dagegen S. 67 mit „Kloster Hirsau 1059—1071" wieder die Aureliuskirche gemeint ist, während das Register diese Stelle auf die Petri-Paulikirche bezieht, daß endlich S. 79, Note 1 beim Worte

*) Die im Handbuch durchweg gebrauchte Benennung „germanischer Styl" hat der Verf., wie uns dünkt mit Recht, wieder aufgegeben und ist auch in der Bildnerei und Malerei wieder zum „gothischen Styl" zurückgekehrt.

„Säulenbau" der Aurelinskirche hinzuzusetzen wäre. Endlich können wir unsre Zweifel an der vollen Richtigkeit zweier Sätze nicht unterdrücken, die für die Geschichte des Kirchenbaues zu wichtig wären, als daß wir sie mit Stillschweigen übergehen könnten. Es heißt nämlich S. 4: „Die ältesten Kirchen des Abendlandes, bis etwa ums Jahr 1230, sind in Osten rund geschlossen," wo wenigstens das Wort gewöhnlich hinzugesetzt sein müßte, da der bald nachher folgende Satz: „der rechteckige östliche Schluß kommt besonders in Westfalen, auch am Oberrhein und bei den Cisterziensern, etwa bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts vor" eine allzu bedeutende Ausnahme des obigen Satzes enthält. Der andere der beiden zu bezweifelnden Sätze ist der im Handbuche sich nicht findende, S. 19: „Seit Einführung des Gothischen Bausystems pflegt an den Hauptportalen die eigentliche Thüröffnung durch einen Steinpfosten in zwei Abtheilungen getheilt zu sein", was bei einer großen Menge kleinerer Kirchen nicht der Fall ist.

Dies sind kleine Ausstellungen, die dem anerkannten Werthe des Buches in keiner Weise Abbruch thun, vielmehr nur deshalb zur Sprache gebracht sind, um zu zeigen, wie sehr wir der mit eben so großer Liebe als Sachkenntniß vom Verf. geschaffenen Wissenschaft wenigstens möglichst große Präcision zu geben wünschen.

H. A. Müller.

Die Künstler aller Zeiten und Völker. Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen rc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart von Prof. Fr. Müller. Stuttgart. Ebner u. Seubert. 3. u. 4. Lief. S. 129—240. Gr. 8.

Wir haben dies neue wichtige Unternehmen schon beim Erscheinen der beiden ersten Lieferungen unsern Lesern angezeigt, indem wir auf die Unentbehrlichkeit eines solchen neuen allgemeinen Künstlerlexikons hinwiesen. Wer sich eingehender mit den Werken der Kunst beschäftigt, wird allstündlich das Unzureichende des einzigen, uns bisher vorliegenden derartigen Hülfsmittels empfinden. Denn das Nagler'sche Künstlerlexikon ist wegen seiner Weitschweifigkeit, mangelhaften kritischen Schärfe und der langen Zeitdauer, die es zu seinem Erscheinen bedurfte, vielfach ungenügend. Diese Thatsache, die das Verdienstliche einer so mühseligen Arbeit keineswegs in Abrede stellen soll, wird noch lebhafter gefühlt in einer Zeit, wo die Liebe zu den Werken der Kunst die weiten Kreise der Gebildeten zu tieferem Eindringen in den Geist ihrer Entwicklung mächtig anspornt. Für alle diese muß ein neues, kritisch gearbeitetes, möglichst kurz gefaßtes Künstlerlexikon ein wahres Bedürfniß genannt werden. Daher dürfen wir, bei genauerer Einsicht in die Beschaffenheit des vorliegenden Unternehmens, demselben ein günstiges Prognostikon stellen. Der ungeheuer angewachsene Stoff kunstgeschichtlichen Wissens ist darin mit klarem Verständniß beherrscht und etwa auf den vierten Theil des bei Nagler erforderten Raumes zusammengepreßt; die Lebensgeschichte der einzelnen Künstler, die Aufzählung ihrer hervorragendsten Werke sammt Charakteristik ihrer eigenthümlichen Bedeutung ist klar und ohne Umschweif nach den besten Quellen ausgeführt, und es macht sich dabei durchweg ein mit dem Standpunkt gegenwärtiger Forschung wohl vertrautes Verständniß geltend. Eine sehr dankenswerthe Zugabe sind die am Rande beigedruckten Monogramme und die am Ende der Artikel aufgeführte Spezial-Literatur, obwohl in der Aufzählung der letzteren hin und wieder größere Vollständigkeit zu wünschen wäre. Gelegentlich dürfte allerdings eine noch sorgfältigere Benutzung der allgemein zugänglichen Quellen anzuempfehlen sein, obwohl an andern Stellen (wie z. B. bei Buonarotti S. 210 die Erwähnung der erst kürzlich zum Vorschein gekommenen Wiederholung der Pieta Michelangelo's von Luca Signorelli, von der im Deutschen Kunstblatt Bericht gegeben wurde, beweist) ein treues Nachspüren und Benutzen selbst der neuesten Hülfsmittel wohlthuend in's Auge fällt. Die vorliegende Doppellieferung reicht von Berghem bis Caliari und gewährt uns die Aussicht, daß das Werk den Umfang von fünf starken Bänden nicht überschreiten werde. Die Ausstattung ist vortrefflich, die Typen sind zwar klein, doch bei großer Schärfe und sehr weißem Papier genügend deutlich und angenehm zu lesen. So wünschen wir denn dem sehr zweckmäßigen Unternehmen raschen und glücklichen Fortgang.

Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken für Kunst- und Alterthumsfreunde. Dargestellt von Dr. J. Overbeck. Mit einer Ansicht und einem Plane von Pompeji, zwei Blättern in Farbensteindruck und gegen 300 Holzschnitten. Erste Hälfte. 2⅔ Thlr. — Leipzig, Wilh. Engelmann. — Die vorliegende erste Hälfte dieses sehr prächtig ausgestatteten Werkes geht bis S. 224. Es zerfällt in drei Theile. Der erste ist einleitender Natur und giebt die Geschichte der Stadt vor der Verschüttung, dann die Katastrophe selbst, endlich die Wiederentdeckung und Ausgrabung. Dann folgen zwei Haupttheile, von denen der erste antiquarisch, der andere künstlerisch ist. Jener behandelt die baulichen Einrichtungen von der Stadtmauer bis zum Laden und Wohnhaus und den monumentalen Resten und Zeugnissen des Verkehrs und des Lebens. Dieser betrachtet die Baukunst, Plastik und Malerei von Pompeji, ihrer Art und ihrem Werthe nach, bis zu den untergeordneten Künsten und dem Handwerk.

Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Basel. VI. Die Dominikaner-Klosterkirche in Basel von L. A. Burckhardt und Ch. Riggenbach, Architekt. Mit 8 lith. Tafeln und 1 Holzschnitt. Basel, 1855. Gr. 4. 16 S. Preis 1 Thlr. 21 Sgr.

Die Kirche, deren Geschichte und Beschreibung wir hier, unterstützt und erläutert durch sorgfältige Aufnahmen, erhalten, ist trotz ihrer schmucklosen Einfachheit — wie sie den Kirchen des Predigerordens eigen zu sein pflegt — ein interessanter Beitrag zur Baugeschichte der frühgothischen Epoche. Denn wenn auch das Langhaus, dreischiffig, auf fünf Paar runder, schlichter und kurzer Säulen ruhend, sowohl im hohen Mittelraum als in den niedrigen Abseiten flach gedeckt, einem späteren Umbau ohne Zweifel angehört, so ist doch der fünfseitig aus dem Zwölfeck geschlossene, mit Kreuzgewölben bedeckte Chor offenbar der im J. 1261 begonnenen Bauperiode zuzuschreiben, die im J. 1264 mit der Einweihung der ganzen Kirche abschloß, deren Langhausbau durch Ablaßbriefe aus den Jahren 1235 (vom Bischofe zu Constanz), 1237, 1249, 1255 und 1259 (von den Päpsten) datirt wird. Während dies ältere Langhaus wie gesagt nicht mehr vorhanden ist, zeigt der Chor deutlich die strengen Formen des 13. Jahrhunderts. Er liegt, dreischiffig durch viereckige Pfeiler mit angelehnten Diensten, breiten und kräftigen Kreuzrippen und schlicht behandelten, zweigetheilten Fenstern dem Langhause vor, doch wächst der Mittelraum noch um ein Gewölbjoch und schließt dann in zierlicher Polygonform (die ebenfalls im 13. Jahrh. beliebt war, während die spätere Zeit mit der einfacheren Achteck-Construktion sich begnügte); dagegen enden die Abseiten des Chors geradlinig. Die zweitheiligen Fenster haben ein Vierblattmuster und streng behandeltes Nasenwerk; nur in den neben den Abseiten liegenden Theilen des hohen Mittelraumes sind Rundfenster mit rosettenartigem Maaßwerk angeordnet. Diese wiederholen sich auch im Langhause zweimal, und nur die letzten drei Oberfenster daselbst sind spitzbogig, aber sehr kurz geschenkelt. In der Abseite des Langhauses (nur die nördliche ist erleuchtet, da an die südliche die Kreuzgänge stoßen) sind drei- und viertheilige Fenster. Die Gewölbdienste im Chor setzen an den Gesimsen der viereckigen Pfeiler mit Konsolen auf, nur im polygonen Theile steigen sie vom Boden empor. Ein Glockenthürmchen mit durchbrochener Steinpyramide erhebt sich südlich neben dem Chor in den zierlich dekorativen Formen der Spätzeit. Es wurde um 1423 von einem Ulmer Meister Johannes, genannt Kuno, erbaut. Merkwürdig ist ein niedriger gewölbter Quergang mit Empore, der sich lettnerartig zwischen Chor und Schiff ausbreitet; man findet ihn auch anderwärts an Kirchen des Prediger-Ordens. Die Abbildungen geben im Grundriß, Längendurchschnitt, Querdurchschnitt, Choraufriß, Innenansicht die Anlage des Ganzen, auch eine genügend große geometrische Zeichnung der Thurmspitze. Dagegen vermissen wir ungern die Profile der Rippen und Scheidbögen, so wie der Fenster. Auf zwei farbigen Tafeln sind zwei Kapitäle und ein Schlußstein des Chores in ihrer noch vorhandenen Bemalung, Gold auf rothem Grund, dargestellt. Das Blattwerk derselben ist das einfach strenge des 13. Jahrh. Besonders werthvolle Bemerkungen bietet der Text noch über die Anlage der übrigen Klostergebäude. Ein kräftig malerisch ausgeführter Holzschnitt auf dem Titel giebt die Darstellung des Ganzen aus der Vogelperspektive, in jener dem 17. Jahrh. so geläufigen, höchst zweckmäßigen Weise der Veranschaulichung, welche den Grundriß und die gesammte äußere Gestaltung in einem Blick überschauen läßt. Wir wünschen unserer Wissenschaft recht viele Monographieen von solch gewissenhafter Behandlung, sowohl des Historischen wie des Künstlerischen.

W. L.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt
zum
Deutschen Kunstblatt.

№ 47. Donnerstag, den 22. November. 1855.

Die wesentlichste Grundlage der monumentalen Baukunst. Historisch dargestellt an den Meisterwerken der alten Architektur, von J. H. Wolff. Göttingen, Georg H. Wigand. 1854, gr. 8., 99 S.

Vorliegende Schrift ist ein Bruchstück einer Reihe von Vorträgen über die Geschichte der Architektur, welche der Verfasser in seiner Eigenschaft als Professor der Kurfürstlichen Akademie der bildenden Künste zu Kassel seit einigen Jahren gehalten hat. Die vorläufige Herausgabe dieses abgerissenen Theiles, der aber gerade über eins der wichtigsten Felder, das der griechischen Architektur, ein eigenthümliches Licht zu breiten verspricht, geschieht, um eine maßgebende Probe der Behandlungsweise des Verfassers zu bieten, wie er sie auf das ganze Gebiet der Baugeschichte anzuwenden bereit und gewohnt ist.

Die Darstellung, so weit sie hier in die Oeffentlichkeit tritt, beschäftigt sich mit den Grundelementen der hellenischen Architektur im Allgemeinen, mit Ausschluß einer Recension der vorhandenen Denkmäler, die von einer folgenden Abtheilung zu erwarten steht. Der Verfasser nimmt, wie auch in seinen früheren Schriften, einen durchaus selbständigen Standpunkt ein, dem es nicht an philosophischer Tiefe und Schärfe fehlt. Er weist nach verschiedenen Seiten andere Auffassungen zurück, namentlich tritt er gegen Bötticher's symbolisirende Anschauung eben so bestimmt auf, wie gegen die Erklärung der Formen aus dem Holzbau oder die geschichtliche Ableitung aus Asien, wie Kugler sie neuerdings angestrebt hat. Mit dem, was der Verfasser gegen Bötticher vorbringt, dürfen wir uns im Wesentlichen einverstanden erklären, da dieser bedeutende Forscher, obschon er schon früher einen der wichtigsten Fundamentalsätze aller Bauerkenntniß ausgesprochen hat, daß nämlich die Ueberdeckung der Räume die construktive Entwicklung jedes architektonischen Systems bedingt, später bei der ins Detail eingehenden Betrachtung von einem fremdartigen Symbolisiren sich allerdings zu weit hat verleiten lassen. Wenn dagegen der Verfasser jeden Zusammenhang der griechischen Architektur mit Asien noch jetzt ableugnet, so können wir ihm, unbeschadet der vollen schöpferischen Genialität hellenischen Geistes, doch darin nicht folgen. Nur gegen die Ableitung des Dorischen aus dem Aegyptischen, die Kugler neuerdings seinerseits adoptirt hat, treten wir der Ansicht Wolff's bei. Im Uebrigen ist die Darstellung lichtvoll und geistig belebt, ohne geistreiches Phrasenmachen oder geheimnißvoll mystischen Wortkram, obwohl sie gelegentlich den Fehler eines äußerlichen Symbolisirens auch nicht gänzlich vermeidet. In der Erklärung der Elemente griechischer Architektur, macht sich ein feiner künstlerischer Sinn, ein richtiger Blick für das Wesentliche, eine ungesuchte, die Naivetät der Schönheit lebendig erfassende Darstellung wohlthuend bemerklich.

Dagegen wollen uns die philosophirenden Versuche des Verfassers, für die Schönheit der architektonischen Verhältnisse bestimmte Zahlenverhältnisse als maßgebend aufzustellen, wenig ansprechen. In solchen schablonenmäßigen Vorschriften beruht wohl nimmermehr der Adel architektonischer Schöpfungen, und wie wenig man auf diesem Wege zu einem gültigen Ziele kommt, beweist die gekünstelte Art, auf welche der Verfasser seinen Satz an verhandenen Gebäuden zu bewahrheiten sucht. Der Vergleich mit der Musik, der so viel Bestechendes und zum Theil zutreffendes hat, erweist sich, wenn er zu weit getrieben wird, der architektonischen Wissenschaft nur nachtheilig. Je weniger der Verfasser daher nach dieser einseitig spekulativen Seite hin seinem Stoffe Gewalt anthun wird, um so Ersprießlicheres wird er mit seinen Arbeiten, denen wir rüstigen Fortgang wünschen, für diese Disciplin zu leisten vermögen. W. L.

Geschichte der griechischen Künstler von H. Brunn. 2. Thl. 1. Abth. gr. 8. 1856. Geh. 2 Thlr. 24 Sgr. — Braunschweig, Schwetschke u. Sohn.

Kritische Blätter, besonders über das neuere Bauwesen von E. Kopp. 5. Hft. gr. 8. Jena. 12½ Sgr. — Leipzig, Kummer u. Schultze.

Die Säulenordnungen. Von E. Kopp. gr. Fol. Jena. 1⅓ Thlr. — Ebend.

Die deutsche Glasmalerei von W. Wackernagel. 8. Geh. 1 Thlr. — Leipzig, Hirzel. — Wir kommen ausführlicher darauf zurück.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Tintoretto am Todtenbette seiner Tochter. Gem. v. L. Cogniet. Gest. von A. Martinet. Fol. 8 Thlr. Chin. Pap. 10⅔ Thlr. — Düsseldorf, J. Buddeus.

Der Punsch. Maiwein. Champagner. Rheinwein. Aquarellfacsimiles, gem. von A. Schrödter. Lith. von Bardtenschläger. Fol. Farbendrücke 2½ Thlr. — Berlin, Lüderitz.

Das Mittagsmahl. Gem. von Th. Hellwig. Gest. in Mezzotinto von M. Schwindt. Qu. Fol. 3 Thlr. — Ebend.

Die erste Communion. Gem. von T. Schütz. In Mezzotinto gest. von E. Oertinger. Carlsruher Kunstvereinsblatt für 1855. Fol. 4 Thlr.

Die Christnacht. Gez. und rad. von L. Richter. Sächsisches Kunstvereinsblatt für 1854. Fol. Chin. Pap. 5 Thlr. — Ein Blatt voll Innigkeit und poetischem Zauber.

II. Größere Werke.

Kunst und Literatur. Mit Beiträgen der bedeutendsten Künstler und Dichter der Gegenwart. Redigirt von Alexander Kaufmann. Düsseldorf. Ausgeführt und verlegt vom lith. Institut Arnz u. Comp. Gr. Querfol. 1 Hft. mit 6 lithographirten Originalbildern und 17 Bogen Text. Preis 8 Thlr.

Dies glänzend ausgestattete Unternehmen will die Schwesterkünste, Malerei und Poesie, in freundlichem Bunde dem Publikum vorführen. Was den bildnerischen Theil zunächst betrifft, so bietet das vorliegende Heft Darstellungen von Werken Düsseldorfer Meister. Gefeierte Namen sind darunter, tüchtige Leistungen; überwiegend ist das Landschaftliche, doch auch dem Genre fehlt es nicht an würdiger Vertretung. Am interessantesten ist die Einrichtung, daß die Künstler meistentheils selbst die Lithographie der betreffenden Darstellung übernommen haben, so daß die Blätter den Werth von Original-Handzeichnungen erhalten. Ein phantasievoll componirtes, von J. C. Sonderland in Farbendruck wiedergegebenes Titelblatt, führt uns in den romantischen Zauber einer Nacht am Lurleifelsen ein. Andr. Achenbach ist mit einer sturmbewegten Marine am Capri vertreten, geistreich vom Maler selbst auf den Stein gezeichnet und in Tondruck ausgeführt. Minder bedeutend in der künstlerischen Intention, auch etwas mangelhaft in der Farbendruckbehandlung ist das von A. Flamm entworfene und auf Stein gezeichnete Genrebild „Schnitter in der Campagne.“ Dagegen entfaltet Osw. Achenbach mit seinem italienischen Herbstabend, der von ihm selbst lithographirt und in Tondruck meisterhaft ausgeführt ist, sein schönes Talent für warme Auffassung des poetischen Naturmoments in gediegenster Weise. Es ist das werthvollste Blatt des vorliegenden Heftes. Das folgende, von A. Schrödter componirte und auf Stein gezeichnete Farbendruckblatt, „der Frühling,“ überschüttet uns mit dem köstlichen Humor dieses immer frischen, lebensprudelnden Meisters. Ein gefühlvolles, innig erfaßtes Genrebild von J. Fay, lithographirt von A. Mouilleron und in Tondruck ausgeführt, schließt würdig die Reihe.

Für die Redaktion der dichterischen Blätter war Max Waldau gewonnen worden. Aber er konnte nur noch mit seinem geistigen Theil, einigen schönen kleinen Gedichten, dabei helfen, die irdische Arbeit mußte sein zu früh erfolgter Heimgang Andern überlassen. Alexander Kaufmann gedenkt seiner in einem ansprechenden Einleitungsgedichte. Die prosaische Dichtungsform ist durch eine thüringische Novelle von Ludwig Bechstein vertreten: „die sieben Blinden,“ eine einfache und rührende Geschichte, welche durch genaue Kenntniß des Wald- und Dorflebens ein sehr naturwahres Colorit erhalten hat und die in der geschickten Handhabung einer öfter wiederkehrenden traurigen Situation den geübten Erzähler verräth. Gewisse Eigenthümlichkeiten im Ausdruck, z. B. die mitunter unmotivirte Superlativform reichlichst, häufigst, treulichst rc., hätten wohl vermieden werden dürfen. — Von den kleineren Gaben in gebundener Rede haben uns

am meisten die Arbeiten von F. A. von Schack und Gustav Pfarrius angezogen, einfache Balladen und Sagen in correcter und klangvoller Form. — Den Schwerpunkt der ganzen Sammlung bilden drei größere epische Stücke: Niobe von Otto Roquette, Otto der Schütz von O. F. Gruppe und die Geschichte der Sakuntala aus dem altindischen Gedicht Mahabharata von F. A. von Schack. Der Dichter des Waldmeisters und des Haidekuckuck hat sich in neuester Zeit mit vielem Eifer den klassischen Studien hingegeben, und so kommt es denn, daß wir in den poetischen Spenden, die bei dieser Beschäftigung abfallen, einen wohlthuenden Hauch antiken Lebens, griechischen Geist und plastischen Ausdruck antreffen. So in der Niobe, deren bekanntes tragisches Schicksal in sehr anziehender Weise mit glücklicher Heiterkeit beginnend und so trostlos endend erzählt wird. Nur mit dem oft nachlässigen Bau der Hexameter können wir uns nicht einverstanden erklären. — Der Verfasser des Kaiser Karl hat die unvergleichlich schöne Geschichte vom Schützen Otto, trotz Kinkel, dessen Erzählung wir als ein Meisterstück schätzen, sehr gut vorgetragen. Die Verse fließen frisch und wohllautend. Sehr gelungen ist es, wie der Dichter den Leser gleich mitten in die Situation hineinversetzt und die knappe Darstellung, reich an originellen und prägnanten Wendungen, weiß uns bis an's Ende darin festzuhalten. — Von großem Interesse ist das übersetzte Stück. Offenbar erhalten wir hier in Ton und Charakter ein viel treueres Bild von der altindischen Poesie, als frühere Uebersetzungen es gegeben haben, und zugleich eine sehr lesbare Darstellung, überall von einem zauberhaft poetischen Ton übergossen. Wer den Inhalt mit dem Drama des Kalidasa vergleichen will, wird noch ein erhöhteres Interesse an dieser Arbeit finden. Der Schicksalsring fehlt noch ganz in dieser älteren epischen Gestalt. — Schade, daß das Lesen all' dieser Dichtungen durch das unhandliche, große Format erschwert wird. Man kann die Frage nicht zurückdrängen, warum sich in der äußeren Mittheilungsform einander bequemen muß, was innerlich durch den Inhalt nicht weiter zusammenhängt. Und so wäre zu bedenken zu geben, ob nicht künftig, wo die Gelegenheit paßt, Bild und Wort in Beziehung zu einander gesetzt werden könnte, wie das z. B. in dem morgenländischen Mythus von E. Geibel, illustrirt von den Damen von Hochstetter und Kugler, der Fall ist, einer Arbeit, der wir öfter und mit Vergnügen Erwähnung gethan haben. „Bild und Dichtung" oder ähnliches dergl. wäre dann für das Ganze auch ein ungezwungenerer Titel, als der etwas schwere und ungenaue, den man gewählt hat. Diese Anmerkungen sollen dem wackern Redakteur und den Verlegern bescheidentlich zur Erwägung gegeben sein, ohne ihnen das Lob zu schmälern, welches ihr mit so reichen Kräften und in so gediegener Weise auftretendes Unternehmen, dem wir einen erfreulichen Fortgang wünschen, verdient.

Zahmes Geflügel. Vier Studien und Vorlegeblätter. Gez. v. E. Hasse. In Holzschnitt ausgeführt und herausgegeben von Hugo Bürkner. Gr. Fol. 2 Thlr. — Dresden, in Comm. bei Ernst Arnold. — Eine heroische Gluckhenne mit ihren 11 piepsenden Kleinen (ungerade muß die Zahl der Brüteier sein, welche die Hausfrauen den Hennen anvertrauen), die vor einer durch die Blätter auftauchenden Hasenschnauze erschrecken, ein übermüthiger Hahn, zwei seelengute Gänse hinterm Zaun mit ihrer gelben Familie, endlich ein gravitätischer Enterich mit zwei Genossinnen am Schilfufer — das ist das befiederte Hausgesinde, welches die vier großen Blätter dieses Heftes enthalten, und zwar mit großer Meisterschaft ausgeführt, förmlich wie mit Druckerschwärze gemalt. Die weichen Bauchfedern, der Flaum der Kinderhabits, die härtere Struktur der Flügel- und Schwanzfedern, das Fleisch des Hahnenkamms, die Panzerhaut der Füße, alles tritt durch geschickte Behandlung in seiner Eigenthümlichkeit hervor; tiefschwarze Flächen, breite Linien und feine zarte Striche sind mit solcher Sicherheit und Umsicht an ihre Stelle gesetzt, daß sich Alles aufs rundeste herausmodellirt. So sind diese Blätter durchaus geeignet, die ihnen gegebene Bestimmung, als Vorlegeblätter, zu erfüllen, und wie sie selber Studien nach der Natur sind, so geben sie dem Schüler in deutlicher Handschrift von jedem Strich Rechenschaft, vermittelst welchem eine sichere Hand hier die Uebersetzung aus der Natur auf das Blatt bewerkstelligt hat. Zeichnen-Akademieen und Schulen sind daher diese Blätter bestens zu empfehlen. Man darf nicht einwenden, daß durch sie nur Anleitung zu einem sehr beschränkten Gebiete der Darstellung gegeben werde. Bekanntlich ist bei allem Unterricht die Methode die Hauptsache. Nun gut; wenn Einer das Federkleid des Gevögels beobachten und auf Papier zu übertragen lehrt, lehrt er nicht zugleich mehr als dies? — F. E.

Grabdenkmäler berühmter Personen auf den Kirchhöfen um Berlin. 1. Lief. 4 Blätter in gr. 4. mit begleitendem Text. Berlin u. Potsdam. F. Riegel. 1856.

Berlin hat keinen père Lachaise, aber auf seinen zahlreichen Kirchhöfen findet man eine Menge der berühmtesten Namen, der Ersten im Staat, in Wissenschaft und Kunst. Ihr Gedächtniß ist dort oft durch Denkmäler ausgezeichnet, die zu dem Interesse der darauf genannten Persönlichkeit einen ganz besonderen künstlerischen Werth fügen. Ein schönes Unternehmen daher, von solchen Werken eine Sammlung zu veranstalten, die nicht allein dem liebenden Gedächtniß eine willkommene Anknüpfung, sondern auch der künstlerischen Thätigkeit anregende Muster bieten wird. Es kommt dabei nur darauf an, daß die Auswahl mit der gehörigen Umsicht und mit ästhetischem Verständniß getroffen werde, und daß die Ausführung des Gegenstandes würdig sei. Die vorliegende erste Lieferung stellt im Allgemeinen der Sammlung ein günstiges Prognostikon. Sie bringt die Grabdenkmäler von Ancillon, Wilhelm von Humboldt, Scharnhorst und Schinkel, also zwei Staatsmännern und Gelehrten, einem Krieger und einem Künstler, Namen von erstem Klange, dazu Kunstwerke von würdiger Bedeutung. Das erste ist von Strack, die beiden folgenden sind von Schinkel entworfen, das letztere nennt seinen Urheber nicht. Sie zeigen sämmtlich bei anziehender Mannigfaltigkeit der Motive eine hohe Einfachheit der Form und eine edle Entwicklung und Durchführung. Gezeichnet sind sie nach der Natur von Gwinner, ausgeführt in geschmackvoller Lithographie, und zwar auf verschiedene Weise durch Anwendung von Kreide, Tusche oder auch Tondruck, von der vortheilhaft bekannten Anstalt von W. Loeillot; nur das dritte Blatt ist bei Storch und Kramer ausgeführt. Hin und wieder hätten wir den Blättern eine strengere, minder gefällige Haltung gewünscht; bei dem letzterwähnten ist die Behandlung etwas kraftlos, des oben aufruhenden Löwen Kopf hätte mit mehr Verständniß gezeichnet sein können; am vierten Blatte erscheint uns die Gesammtwirkung etwas zu unruhig. Von dem beigegebenen Text, der das zur Erklärung Nothwendige in kurzer Fassung giebt, hauptsächlich einen gedrängten Lebenslauf der betreffenden Persönlichkeit bietet, befriedigt uns nur der über Schinkel einigermaßen, und wir möchten daraus schließen, daß ein Architekt denselben verfaßt. Ueber die drei andern Persönlichkeiten vermißt man ungern bei den trocknen Notizen über das äußere Leben eine Charakteristik ihrer hohen Bedeutung, die in wenigen treffenden Worten zu geben gewesen wäre. Wir wünschen dem anerkennenswerthen Unternehmen würdige Fortsetzung und guten Erfolg.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigel'schen Kunstsammlung in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen herausgegeben vom Besitzer derselben Rudolf Weigel. Drittes Heft. Nr. VII—IX. — Leipzig, Rud. Weigel. Preis 4 Thlr. — Wir haben in diesem Heft Rafael, van Dyck und Perugino. Und zwar von dem Ersten das Bruchstück einer größeren Komposition mit verschiedenen Reitern und Fußvolk, wie in einem Zuge begriffen. Passavant, der dieses Bild unter No. 268 in seinem Buche aufführt, bemerkt darüber: „Die vier Figuren zu Pferde sind dieselben wie die in der Kreuztragung, lo Spasimo di Sicilia genannt, welche aus dem Thore kommen. Die Bekleidungen zeigen indessen einige Abweichungen. Ob Rafael diese Zeichnung ursprünglich zu einer Kreuztragung anwenden wollte, oder ob sie eine andere Bestimmung hatte, ist nach dem Fragment schwer zu entscheiden. Mit der Feder geistreich entworfen und mit Sepia schattirt." Der Stich ist von G. W. Müller ausgeführt. — Von van Dyck sehen wir einen höchst ausdrucksvollen Kopf des Erlösers, am Kreuze sterbend gedacht, wie die Schulteransätze und der schmerzvoll nach oben gerichtete Blick bezeugen. Es ist eine Kreidezeichnung mit aufgesetzten Lichtern. Die Augen sind leise geröthet. Der Ausdruck des körperlichen Leidens, verklärt durch die nahende Ueberwindung, ist auf eine ergreifende Weise zur Erscheinung gekommen. Facsimilirt von C. Loebel. — Derselbe Stecher hat das Blatt von Perugino wiedergegeben, welches einen Bogenschützen vorstellt, vielleicht aus der Marter des heil. Sebastian, die der Meister in der Kirche S. Francesco de' conventuali zu Perugia ausführte. Zwei Kennzeichen des Künstlers treten auch an dieser Figur hervor. Das eine ist jener eigenthümliche Gesichtsausdruck, den Kugler sehr richtig eine halbwehmüthige Ekstase nennt, das andere ist die Zierlichkeit der Kleidung und der äußern Erscheinung. Sammler und Kunstfreunde werden dem Herausgeber für diese neue Gabe dankbar sein.

Zeitung.

lg. **Berlin,** im Oktober. In Sachse's permanenter Ausstellung finden sich neuerdings, außer den bereits von uns erwähnten Landschaften und Genrebildern, noch manche andere erwähnenswerthe Gemälde. Von H. Kretzschmer ein kleines, artiges Genrebildchen, ägyptische Wasserräder (Sakiah) darstellend. Ein gemüthliches Familienleben, dessen Mittelpunkt ein alter Türke mit der langen Tabackspfeife bildet. Er scheint der Funktion eines Kindermädchens mit eben so viel Seelenruhe als Erfolg zu genügen, denn still vergnügt sitzt er, auf dem Schooße ein kleines Kind haltend, neben sich zwei andre, ein weißes und ein schwarzes, auf der langen Deichsel, an welche, um das Rad rundum zu drehen, ein Kameel und ein Büffel seltsam genug zusammengespannt sind. Frische Färbung, angenehme landschaftliche Composition und humoristische Stimmung zeichnen das allerliebste Bildchen vortheilhaft aus. — Ungemein humoristisch wirkt Th. Hosemann mit einem andern Genrebild „Berliner Fuhrwerke." Zwei Wagen, der eine mit einem elenden betagten Gaule, der andre mit einem Paar kräftiger Hunde bespannt, begegnen einander auf sandiger Landstraße in öder Gegend, wie sie die preußische Hauptstadt auf allen Seiten umgiebt. Auf dem ersteren Wagen sitzt eins jener landstreicherischen Individuen, welche Hose-

mann so meisterhaft zu schildern weiß. Die Füße baumeln herab, der eine vom Stiefel entblößt, denn im Stiefel trägt der ehrenwerthe Besitzer seine Baarschaft, die er nun hervorgezogen hat, um sie sorgfältig zu zählen. Indeß hängt der Stiefel wie ein Feldzeichen hoch oben auf die Wagenrunge gestülpt. Auf dem andern Wagen liegt in die Quere ausgestreckt ein lachender Bauernjunge, der nach glücklich verkaufter Milch wieder heimkehrt. Der Gegensatz der beiden Fuhrwerke und ihrer Insassen kann nicht wirksamer erdacht werden; die Behandlung ist keck und derb, in klaren, warmen Tönen, wie man bei H. gewohnt ist. — C. Cretius hat ein allerliebstes Genrebild ausgestellt, worin er eine neue Seite aus den humoristischen Zügen des italienischen Volkslebens vorführt. In einem mit Medizinflaschen und anderem ärztlichen Apparat ausgestatteten Gemache sitzt ein italienischer Dottore in altmodischem, sauber gehaltenem Anzug, offenbar ein hartgesottener Hagestolz. Ihm hält eine Bäuerin längeren Vortrag über die Leiden ihres theilnahmlos dabeisitzenden blassen schönen Töchterleins. Während die Mutter mit vorgehaltener Hand heimlich und wichtig thut, und der Arzt eine Prise nimmt, mit feierlichem wissenschaftlichem Stolz den Bericht anhört, blickt die junge Schöne fast verächtlich vor sich hin. Wir möchten wetten, daß sie besser als die beiden die Ursache ihres Leidens kennt und das geeignete Mittel zur Abhülfe schon finden würde, wenn man ihr es nur gestattete. Ein geheimnißvoller anekdotischer Reiz macht dies sauber gemalte und allerliebst gedachte Bild besonders anziehend. — Sehr klar dagegen ist C. Hübner's „erste Heimkehr des Matrosen." Der junge Bursch sitzt, wettergebräunt, im Sommerkittel, wie ein vollwichtiger Salzwasser-Tolpatsch, da und berichtet seinem behaglich mit der Pfeife zuhorchenden Vater und der zitternd seine Hände ergreifenden Mutter von seinen ersten Fahrten. Der Ausdruck ist bei diesen Gestalten lebendig und wahr, auch die alte Großmutter, in der bei den Genremalern für solche Gelegenheiten beliebten, ja unerläßlichen Haltung mit der aufgeschlagenen Bibel, von der sie eben aufblickt, indem sie die Kneifbrille von der Nase nimmt, ist, wenn auch nicht neu erfunden, so doch wahr gedacht. Der jüngere Bruder, der im Herbeischaffen der Effekten des Angekommenen die Probe frühzeitiger Thatkraft an den Tag legt, zeugt auch von richtiger Beobachtung. Sehr conventionell dagegen ist das junge, zuhörende Mädchen, und was die Färbung betrifft, so leidet dieselbe durchweg an einem zu sehr gemischten, unbestimmten Ton und einer, die Verschiedenartigkeit der Stoffe nicht genügend charakterisirenden Auftragsweise. Nur die Umgebung, der sonnendurchschienene Rauch und der Hintergrund des Zimmers ist vortrefflich gemalt und von meisterlich wiedergegebener Stimmung.

Unter den französischen Genrebildern fällt ein sehr anmuthig gemaltes, innig empfundenes von Lauban, „das Gebet der Waisen," auf. Zwei junge Mädchen, trefflich in Zeichnung und duftigem, dabei gesundem Colorit, mit rührendem Ausdruck, ohne die leiseste Spur von Sentimentalität aufblickend. Bellangé mit seinem kleinen Bildchen „après la bataille," ist ebenfalls vortrefflich; es stellt einen alten französischen Soldaten, auf dem Schlachtfelde verwundet liegend und von einem türkischen Kameraden mit einem Trunke erquickt, dar. Widerwärtig im Ausdruck, verschroben in der Zeichnung, wenn auch von außerordentlicher Wärme, Feinheit, duftiger Klarheit und Harmonie der Farbenbehandlung, sind zwei Bilder von Charles Müller in Paris: „les amants" und „les époux". Dagegen zeigt Fichel in Brüssel in seinen beiden kleinen Bildern „le musicien" und „après le bal," namentlich in letzterem, große Feinheit des Farbentons, zarte Zeichnung bei gewandter Pinselführung und treffliche Charakteristik. Von Jaurdan bemerken wir noch eine „leçon de lecture," sauber gemalte, aber zu flach und körperlos behandelte Mädchenfiguren.

Ehe wir diesmal unsre Uebersicht schließen, haben wir noch zweier, eben hinzugekommener Landschaften zu gedenken. Die eine von dem neulich erwähnten Klombeck ist aus ähnlichen Motiven zusammengesetzt wie die früher beschriebene Waldlandschaft und beweist, daß er sich eben so gern wie gewandt im deutschen Eichenwald zu ergehen liebt. Nur sind hier die Stämme mächtiger, die Waldpartieen vorherrschender, die Fernsichten beschränkter. Im Ton ist jedoch kein Unterschied gegen die erstere, was vielleicht auf eine etwas zu stereotype Palette hinweist. — Eben erst ist endlich auch ein neues Bild von C. Graeb hinzugekommen, das ein Motiv aus der Gegend von Narni darstellt. Der Name des Künstlers und die unstreitige Meisterschaft seines Pinsels gewinnen auch dieser Arbeit schnell die Gunst des Publikums. Es ist wahr, daß man nichts Zarteres sehen kann, als die daguerreotypische Treue seiner Behandlung. Allein uns erscheint dieselbe für überwiegend landschaftliche Gegenstände, wie hier, minder günstig, denn bei allem Respect ließ uns der Anblick dieser anmuthigen Berge kühl. Es fehlt zu sehr an einem Element poetischer Stimmung, sei es in der Luft, sei es in Composition des speciell Landschaftlichen. Freilich bleibt daran immer noch genug des Bedeutenden und Lobwürdigen.

B. **Dresden.** Der Kupferstecher J. G. A. Frenzel, Direktor des Kupferstichkabinets, ist am 3. d. M. plötzlich gestorben. Er wurde im J. 1782 geboren. Seine Arbeiten mit der Nadel bestehen meist in landschaftlichen Gegenständen; außerdem brauchte er auch die Feder und lieferte neben einem „Ueberblick der Kupferstiche und Handzeichnungen, welche in der Königl. Kupferstichgalerie (zu Dresden) an den Wänden und in den aufgestellten Rähmen befindlich sind" (1838), sehr schätzbare, mit gewissenhafter Sorgfalt abgefaßte räsonnirende Kataloge, unter ihnen den der berühmten Sammlung des Grafen Sternberg-Manderscheid in 5 Bänden (1836—45).

Paris. Die definitive Liste sämmtlicher durch die Jury der schönen Künste zuerkannter Medaillen lautet nach einer Mittheilung der K. Z.: Die große Ehrenmedaille erhalten folgende acht Maler: Decamp, Horace Vernet, Delacroix, Ingres, Heim (Franzosen), Cornelius (Deutscher), Landseer (Engländer), Leys (Belgier), ein Architekt, Dauban, ein Graveur, Henriquet Dupont, vier Bildhauer, Rudde, Dumont, Duret (Franzosen) und der Deutsche Rietschel. Die erste Medaille erhalten die Deutschen Kaulbach, Knaus, Achenbach, die Skandinaven Tidemand, Köckert, Kiörboe, der Belgier Willems, die Engländer Grant, Leys, Cattermole, Robinson, der Spanier Madrazzo, dann folgende Franzosen: Meissonnier, Cogniet, Robert Fleury, Hypolite Flandrin, Couture, Hebert, Schnitz, Charles Müller, Maréchal, Isabey, die Landschafter Teoyon, Th. Rousseau, Fräulein Rosa Bonheur, Français, Brascapat (Thiermaler, eigentlich Stiermaler) und die Miniatur-Malerin Mad. Herblin, die Graveure Forster und Calamatta und der Lithograph Mouilleron, zusammen einunddreißig.

Rom, 3. November. Seit länger als 25 Jahren war die Gießerei W. Hopfgartens aus Berlin die bedeutendste in Rom. Ausgezeichnete Kunstwerke gingen aus ihr hervor, in letzter Zeit vorzüglich die zahlreichen bronzenen Monumente, welche das Innere der wiederaufgebauten Basilica St Paul an der Via ostiensis ausschmücken. Durch Mitwirkung und Opfer Hopfgarten's, der zwar Protestant ist, erhält jetzt der Kirchhof der hier lebenden katholischen Deutschen in der Nähe der Peterskirche ein vorzügliches Denkmal, nämlich einen kolossalen Kruzifixus aus Bronze an einem eisernen Kreuze. Bildhauer Achtermann, ein katholischer Münsterländer, der denselben Kruzifixus für Se. Majestät den König Friedrich Wilhelm IV. früher in Marmor ausführte, ist der eigentliche Denkmalsetzer. Er arbeitete und schenkte das jetzt etwas veränderte Modell und trägt die meisten übrigen Kosten, während Hopfgarten die ganze große Arbeit nach Zurücknahme eigener Auslagen unentgeltlich lieferte. So handeln in Rom deutsche Protestanten und Katholiken einträchtiglich, wenn es sich darum handelt, etwas Außerordentliches zu schaffen, das auch der Nationalität Ehre macht in fremdem Land. (B. Z.)

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Beigetreten ist der Kunstverein in **Köln**
mit einer Aktie (Nr. 40).

Laoss in Gotha, Haupt-Geschäftsführer. Franz Graf v. Thun in Wien, F. Eggers in Berlin, Beigeordnete.

Die Ausstellungen des westlichen Kreises im Jahre 1856.

Die westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine werden auch im Jahre 1856 regelmäßig auf einander folgende Kunstausstellungen veranstalten, wozu die Einladungen so eben an die Herren Künstler ergangen sind.

Die Eingeladenen werden ersucht, die betreffenden Anmeldungen, mit genauer Angabe des Gegenstandes, insbesondere bei Landschaften und Genrebildern, des äußersten Verkaufspreises, wie des Besitzers, stets vierzehn Tage vor dem Schlußtermine der Ablieferung zu beschaffen. Dieser ist:

für **Hannover** der 17. Februar 1856, unter Adresse des Herrn Hofbaumeister Vagell,
„ **Magdeburg** der 8. April 1856, unter Adresse des Herrn Dr. med. Schneider,
„ **Braunschweig** der 24. Mai 1856, unter Adr. des Hrn. Notar Hornig,
„ **Gotha** der 13. Juli 1856, unter Adresse des Herrn Schulrath Laoss,
„ **Cassel** der 8. September 1856, unter Adresse des Herrn Buchhändler O. Bertram.

Die Kunstausstellungen des westlichen Kreises haben sich stets, insbesondere durch Verkauf vieler Gemälde u. s. w., vorzugsweise günstiger Resultate zu erfreuen gehabt. Aus dem Kreise sind im Jahre 1854 den Künstlern 34,000 Thlr. zu Gute gekommen. Im laufenden Jahre haben die Verkäufe in den Kunstausstellungen zu Hannover, Halberstadt, Halle, Gotha und Cassel, soweit bis jetzt die Berichte vorliegen, mehr als 20,000 Thlr. betragen, und für das Jahr 1856 stellen sich die Aussichten nicht minder günstig, als in den vorhergehenden Jahren.

Wir fügen die Bedingungen an:

Bedingungen.

1. Für diejenigen Kunstwerke, welche bis zu den vorn bemerkten Terminen am Orte der Bestimmung eintreffen, übernehmen die Vereine die Kosten der Hin- und Rücksendung innerhalb der Grenzen Deutschlands unter folgenden Bestimmungen und Beschränkungen:

a. Nachnahme für Verpackung und sonstige Spesen werden nicht vergütet.

b. Bei allen Sendungen aus nicht zum deutschen Zollvereine gehörenden Staaten ist auf den Deklarationen und Frachtbriefen die Bitte auszusprechen: daß die Steuerbehörden die Collis uneröffnet an den Bestimmungsort gelangen und hier erst die Revision und Abfertigung bewirken lassen.

c. Alle in den Cyklus gegebenen Kunstwerke gelten als auch für die noch folgenden Ausstellungen des westlichen Cyklus bestimmt.

d. Postsendungen werden nur **franco** angenommen, imgleichen Sendungen von andern Kunstausstellungen.

e. Die Kosten der Rücksendung oder Weitersendung von Kunstwerken vor dem Schlusse unseres Ausstellungs-Cyklus, oder an andere Kunstvereine oder Privatpersonen, werden ausnahmsweise nur dann getragen, wenn auf geschehene Anfrage vorher dazu eine Verpflichtung übernommen ist.

f. Die Transportkosten für verkäufliche Gemälde, welche sich nicht mehr in erster Hand befinden, fallen, unter gleicher Voraussetzung und Bedingung, in der Regel den Besitzern und Disponenten zur Last.

g. Wegen Annahme von sehr schweren Sendungen, insbesondere von plastischen Kunstgegenständen, bedarf es nach geschehener Anfrage, mit Angabe des Gewichts, gleichfalls in jedem Falle der Zustimmung des betreffenden Vereins.

h. Die Kunstvereine zu Cassel, Braunschweig, Gotha und Halberstadt wünschen, daß wegen direkten Sendungen von Collis über zwei Centner Gewicht, oder zu einer Fracht von mehr als zwei Thaler für den Centner, zuvor deren Zustimmung eingeholt wird.

i. Für jede Angabe, insbesondere für die Originalität der Kunstwerke, hat der Einsender zu haften. Copien sind ausgeschlossen; zu geringe und ungeeignete, so wie bei uns schon ausgestellt gewesene Sachen werden zurückgewiesen, unter Umständen selbst auf Kosten der Absender zurückgeschickt.

2. Zu eigener Sicherheit der Absender ist nothwendig, daß die Gemälde in angemessen starken Kisten, höchstens zu zweien verpackt, mit Schrauben befestigt, und die Fugen mit Papier verklebt werden. Gemälde in gut eingerichteten, mit gefärbtem Papier ausgeklebten Kisten werden wir gern mit denselben ausstellen.

k. Ein jedes Gemälde ist sowohl auf der Rückseite des Rahmen, als innen am Deckel auf deutlich in die Augen fallende Weise mit einem Zettel zu versehen, welcher Namen und Wohnort des Künstlers, genaue Bezeichnung des Gegenstandes, den äußersten Verkaufspreis und die Adresse der Rücksendung (nach beendetem Umlauf) enthält. Wo diese unterlassen oder nicht ausreichend ist, trägt der Absender Kosten und Gefahr jeder Verwechselung und Weitersendung.

l. Die Vereine können nur für den Schaden aufkommen, der erweislich durch deren Schuld geschieht, daher auch nicht für die Gefahren des Transportes oder für diejenigen garantiren, welche durch Krieg, Tumult oder Unglücksfälle entstehen.

m. Die künstlerisch gegliederten Goldrahmen bitten wir mit Schutzrahmen versehen zu lassen, und für die Solidität derselben die Vergolder vorweg verantwortlich zu machen, weil die meisten Verletzungen der Gemälde durch auf den Transporten abfallende Rahmstücke bewirkt werden. Gemälde, welche an die Deckel geschraubt sind, müssen noch besonders durch Kreuzgurte gegen das Herabfallen gesichert werden.

n. Dagegen werden die Kunstvereine ihrerseits die beste Fürsorge für die Erhaltung der Gemälde und Rahmen treffen, den ohngefähren Werth derselben gegen Feuersgefahr versichern, auf möglichst günstige Aufstellung bedacht sein und sich ohne Anspruch auf Vergütigung für den Verkauf bereitwilligst interessiren, auch unverzüglich melden, wenn erhebliche Verletzungen an Gemälden u. s. w. vorgefunden werden sollten.

o. Die Rücksendung aller Kunstwerke und die Anzeige davon wird von Cassel Anfang November zuverläßig bewirkt werden. Nöthig scheinende Nachfragen werden bis zum 24. Dezember erbeten, indem die Vereine für unterbliebene Rücklieferung und Verwechselung durch ihre Schuld nur bis Ende des Jahres 1856 haften.

p. Die Preise der Kunstwerke bitten wir in Preuß. Cour. anzugeben. Bei anderer Preisangabe findet die am Orte übliche Coursberechnung statt.

Im Auftrage der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine
der Hauptgeschäftsführer **Looff.**

Briefwechsel.

O.-W. in Dresden: Wenn es also Nr. 13 o. K. ist, so bitten wir um gelegentliche baldige Zusendung. Das griechische Profil und die Büste ist übrigens ein Irrthum.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 48. Donnerstag, den 29. November. 1855.

Künstler und Werkstätten.

V. Ernst Hähnel.

Dresden ist ohne Zweifel eine schöne Stadt, aber auch diese Schönheit hat ihre Schattenseite. Wenn man die lustig grünende Umgebung des Zwingergrabens passirt hat, wo so mannichfaltig reizvolle Perspektiven das Auge fesseln, daß wir unsre Berliner Land- und Architekturschafter, besonders Meister Graeb, darauf aufmerksam machen möchten, wenn man dann die stattliche Ostra-Allee verfolgt hat, an dem brillanten Bau des Orangeriehauses von Semper vorbei, und endlich unter dem weitgespannten Bogen der neuen Elbbrücke hindurchgegangen ist, so hat man die Sonnenwende von Dresdens Schönheit erreicht. Links grüßt zwar noch eine Allee, aber die Sedez-Pyramidchen, die ihren Anfang bezeichnen, verkümmern diesen Genuß, und geradaus gähnt uns eine der ödesten, farblosesten Straßen an, die jemals der Genius der Architektur zu den Zeiten tiefen Winterschlafs in die Welt gesetzt hat.

Wir sind in der Friedrichs-Vorstadt und die Straße heißt die Friedrichsstraße. An unansehnlichen Häusern zieht sich unser uninteressanter Weg entlang. Aber selbst in dieser entlegenen Straße, unten den kleinsten der Dresdner Kleinbürger, haben die Musen ein Asyl gefunden, und ein ganzer herrlicher Olymp hat seine Wohnung darin aufgeschlagen.

An einem langen einstöckigen Hause bleiben wir stehen. Reste von steinernen Statuen, dekorative Arbeiten des vorigen Jahrhunderts, halten wie ergraute Veteranen als Ehrenposten die Wacht vor den Pforten, hinter denen die neue Kunst alten Göttern und neuen Helden opfert. Hähnel, der Bildhauer, hat in den weitgedehnten Sälen des Erdgeschosses seine Werkstatt.

Das Haus hat eine nicht uninteressante Vergangenheit. Unter einem der prachtliebenden Auguste erbaut, erfuhr es mancherlei wechselnde Bestimmungen, war im vorigen Jahrhundert Orangeriegebäude, und sah im Jahre 1812 den Kaiser Napoleon in seinen Räumen. Hier war es, wo die berühmte Scene mit dem Fürsten Metternich stattfand. Hier war es auch, wo Talma vor dem Imperator auftreten mußte, wenn der Herrscher von den eignen Thaten auf der großen Schaubühne der Geschichte auf Momente zu denen der poetischen Schaubühne, um Ausspannung und Ruhe zu schöpfen, flüchtete.

So haben diese Räume schon früher dir Weihe der Kunst erhalten. Jetzt freilich ist es ein andrer Geist, der dort waltet. Statt der pathetischen Gestalten der französischen Tragödie in nachgemacht griechischem Gewande sind sie von einer Welt plastischer Schöpfungen erfüllt, die an der hohen Idealität der echten hellenischen Kunst ihre edle Nährmutter haben. Dazu bedecken Stiche nach Michelangelo und Raphael, Zeichnungen von Genelli und Cornelius und Abgüsse von Antiken und von Werken des erhabenen Florentiners die Wände. Aber zu den offenen, hohen Fenstern herein ranken zur fröhlichen Sommerzeit üppig grünende Reben, neugierige Boten der Natur an die Kunst, die sich verwundert in der fremden Welt umzuschauen scheinen, dann aber aus Sehnsucht nach Luft, Licht und Sonnenschein ihre Blätter und Ranken nach den Fenstern zurückbeugen. Unter diesem Laubdach pflegt der Künstler dann wohl sinnend zu wandeln und die kapriziösen Formspiele und Wendungen, mit denen die gefangenen Weinranken wieder hinaus in die Freiheit streben, zu beobachten. Weithin durch die beiden langen Säle zerstreut sind Modelle nach den meisten Arbeiten Hähnel's aufgestellt, so daß man ihn hier auf einem Fleck so ziemlich dem ganzen Umfange seiner Thätigkeit und seines Entwicklungsganges nach kennen lernen kann.

Ernst Hähnel hat zu seiner Kunst sich nicht auf dem geraden, herkömmlichen Wege hingearbeitet. Es ist mehr Zickzack darin als gewöhnlich, ja im Anfang schien seine Richtung ihn auf ein ganz andres Ziel loszutreiben. In Dresden am 9. März 1811 geboren, widmete er sich in jungen Jahren zuerst dort, dann in München ein Paar Jahre lang der Architektur. Unbefriedigt von seinen Studien, trieb ihn die Sehnsucht nach Italien, wo er in Rom und Florenz

vorzüglich weilte, indem er sich mehr dem Genießen und Anschauen, als dem Arbeiten und Schaffen hingab. Hier war es, wo die überwältigende Machtfülle des Geistes Michelangelo Buonarotti's sich ihm erschloß und ihn mit glühender Verehrung für diesen tiefen und mächtigen Künstlerheros durchdrang. Hier vollzog sich auch an ihm die Umwandlung, die aus einem lässigen Architekten einen eifrigen Bildhauer machte. Ob er indeß damals der neu ergriffenen Kunst besondere Thätigkeit gewidmet und nicht vielmehr durch fortgesetztes Betrachten und geistreiches Genießen der großen Meisterwerke vergangener Zeiten mehr mit Aug' und Seele als mit der Faust Bildhauer gewesen ist, wollen wir nicht genau untersuchen.

Genug, daß er im Jahre 1834 nach Deutschland zurückkehrte, sich zuerst ein Jahr in Dresden, dann in München drei Jahre aufhielt und hier den wichtigsten Theil seiner künstlerischen Ausbildung empfing. In wie fern einerseits Rietschel's, andrerseits Schwanthaler's Einfluß dabei sich geltend gemacht, müssen wir dahingestellt sein lassen. Wichtiger und bestimmender war jedenfalls für den jungen Bildhauer die Kunstrichtung, welche der ihm nahe befreundete Genelli mit so genialer Begabung zu vertreten wußte. Hatte dieser antike Geist doch inmitten des geräuschvollen Münchener Kunstlebens sich ein stilles Asyl zu sichern verstanden, in welchem er unumschränkt dem Kultus eines göttergleichen Heroenthums nachhing. Auf einen jungen Mann von lebhaftem, feurigem Geist, dessen Anschauung noch voll der hohen Eindrücke von Rom und Florenz war, mußte das Titanenhafte Genelli'scher Schöpfungen tief einwirken. Dazu kam noch die Begeisterung, die aus der nicht lange zuvor vollendeten Glyptothek, ihrer einfach herrlichen Anlage, den von Cornelius in hohem Geiste neu geschaffenen Heldengestalten des Olymps und der trojanischen Kämpfer, und endlich aus den wunderbaren Marmorwerken der besten Zeiten fortwährend in frischer Fülle dem empfänglichen Gemüth entgegenströmte; — genug Momente, um daraus die von Hähnel eingeschlagene Richtung zu erklären. Im letzten Grunde freilich kommt man immer auf die ursprüngliche Naturanlage des Künstlers zurück, zu welcher dann günstige oder ungünstige äußere Umstände fördernd oder hemmend hinzutreten. Im vorliegenden Fall hatte Ersteres in reichlichem Maaße statt. Die antike Welt mit ihrer Fülle von naiver, reiner Schönheit, von ungetrübter, unentweihter Natur, die wie thauige Morgenfrische der Menschheitsgeschichte uns anweht, lebte vor der Seele, vor den Augen des jungen Künstlers.

So traf ihn der erste Auftrag, mit welchem öffentliches Vertrauen ihn beehrte. Er sollte für das neue Theater seiner Vaterstadt Dresden einen Bachuszug ausführen. Mit welcher Begeisterung er an diese Arbeit ging, davon redet in feurigen Zügen jede Gestalt, jede Linie der überaus herrlichen, figurenreichen Komposition. Es ist, als umwehe uns plötzlich Luft von Hellas, selig berauschendes Griechenthum. Der übermüthige Taumel bakchischer Lust ist vielleicht von keinem Modernen jemals in solch antiker Weise, solch reiner, unverkümmerter Herrlichkeit wiedergegeben worden. Es ist eine restitutio in integrum, die nach so vielen unschönen Verunglimpfungen späterer Zeiten der glänzende Götterjüngling Dionysos erfahren hat. Noch einmal darf er hier in alter Erdenfreudigkeit lachen und seinen rauschenden Zug dahinführen, daß wohlerzogenen Leuten wunderbar zu Sinne wird, als packe sie der herrliche Jubel und reiße sie weit fort, trotz löblicher Grundsätze und ehrbarer Sitten zu unermeßlichem dionysischen Schwärmen. — Schöne Täuschung! wir sind mitten im ruhigen Dresden, das sich noch immer in der Ernüchterungsphase nach den Schwelgereien der üppigen polnischen Zeit zu befinden scheint, — und mit der Bemerkung, daß der schöne Fries leider zu hoch angebracht ist, um zu dem eben angedeuteten Unfug den harmlosen Beschauer hinzureißen, befinden wir uns so recht wieder auf dem hausbacknen Boden der Wirklichkeit. Nunmehr dürfen wir auch noch die kritische Superfeinheit begehen, aufmerksam darauf zu machen, daß die Komposition des Frieses etwas zu metopenartig erscheint, in einzelne, nicht genug zu einem fortlaufenden Zug zusammengeschmolzene Gruppen sich zerlegt.

Doch genug davon. Mit dem Tadelnswerthen wären wir schnell zu Ende, doch des Schönen gäbe es noch ganze Füllhörner dabei zu leeren. Im Jahre 1840 war der Fries fertig. Zugleich hatte Hähnel, ebenfalls für die äußere Ausschmückung des Theaters, die Statuen des Sophokles und Aristophanes, Shakespear und Molière zu machen. Es ist zu erstaunen, daß er so schnell und so glücklich sich in das Wesen einer so gänzlich verschiedenartigen, so vollständig dem, was in München geschaffen wurde, entgegengesetzten Aufgabe zu finden wußte. Während die Münchener Kunst sich damals fast ausschließlich auf dem erhabenen Gipfel idealer Anschauungen und Darstellungen bewegte, lag ihr die Welt des individuell Charakteristischen fern. Allerdings bot hierfür die Berliner Skulptur in der Rauch'schen Schule, und besonders der ausgezeichnete sächsische Seitensproß derselben, Rietschel, ein der höchsten Aufmerksamkeit würdiges Beispiel, und ohne Zweifel ist dasselbe an einem so scharfsinnig eindringenden Künstlergeiste wie Hähnel nicht spurlos vorbeigegangen. Dennoch nimmt seine Charakterdarstellung deutlich genug einen andern Ausgangspunkt als die der Berliner Schule, ja einen geradezu entgegengesetzten. Er arbeitet vom Allgemeinen in's Einzelne, nicht wie jene vom Einzelnen in's Allgemeine. Er beginnt mit der Gesammtauffassung, mit dem geistigen Prototyp des Charakters und erfüllt ihn allmählich mit dem Pulsschlag des natürlichen Lebens, mit allen Besonderheiten des individuell Wirklichen.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir uns nicht versagen, noch einmal ausdrücklich auf die neue Skulptur der Dresdner Schulen in ihrer ganzen Bedeutung hinzuweisen. Man bedenke, daß zu gleicher Zeit Rietschel die beiden unvergleichlich schönen Giebelfeldgruppen und die Statuen Schiller's und Göthe's für das Theater entwarf; endlich erwäge man die reiche Ausstattung des neuen Museums mit Skulpturwerken dieser beiden Bildhauer, und dann frage man, welche Stadt in Deutschland eine solche plastische Ausbildung und Ausschmückung neuerer Bauwerke aufzuweisen hat! Keine einzige, lautet die Antwort, sofern man neben der Ausdehnung und Reichhaltigkeit noch die edle Stylisirung und Durchführung dieser weit über dem Niveau dekorativer Arbeiten stehenden Werke in Betracht zieht.

Zwei Jahre nach Vollendung des Theaters hatte sich Hähnel wiederum an der plastischen Ausschmückung eines Werkes der Architektur zu bethätigen. Das neue Orangeriehaus, an welchem der Weg uns vorbeiführte, hat an seiner Straßenfaçade in Nischen die Statuen der Flora und Pomona, gleich jenen übrigen Arbeiten in Sandstein ausgeführt, von denen besonders die Flora sich in naiver Anmuth darstellt. Dabei müssen wir die Trefflichkeit rühmend hervorheben, in welcher die Dresdener Steinmetzen solche Arbeiten auszuführen, ihr feinkörniges Sandsteinmaterial zu behandeln wissen. Es macht halt doch eine andere Wirkung als mit Oel-Farbe angestrichenes Zink!

Die letzten Arbeiten waren 1842 ausgeführt. Um diese Zeit ging man damit um, Ludwig van Beethoven in seiner Geburtsstadt Bonn ein Denkmal zu setzen. Hähnel bewarb sich bei der ausgeschriebenen Concurrenz und errang mit seinem Modell den Sieg. Er führte das Monument aus, das dann gegossen und am 12. August des Jahres 1845 enthüllt wurde. Wir nahmen damals als junger Student in der rheinischen Musenstadt an der schönen Feier Theil und werden niemals den Eindruck vergessen, den nach gefallener Umhüllung das imposante Denkmal im fröhlichen Sonnenschein machte. Es steht auf dem weiten, von Lindenalleen eingefaßten

Münsterplatze, unsern des großartigen Münsters, des dunkeln Riesenzeugen einer künstlerisch gewaltigen Vorzeit. Rechnen wir nun ab, daß damals im feierlichen Enthüllungsmoment unsre jugendliche Begeisterung das Standbild wie mit unvergleichlicher Schönheit übergoß, so fällt jetzt unsern prüfenden Blicken ein gewisser Mangel in der Erscheinung der Statue selbst auf. An der Aehnlichkeit liegt es nicht, die ist vollkommen; auch nicht am grüblerischen Ausdruck des drangvoll gewaltigen Titanenkopfes, der uns recht wohl gelungen dünkt; selbst nicht an der Würde und Kraft der Körperhaltung, denn auch darin lebt ein gesundes Monumentalgefühl. Der eigentliche Fehler liegt wohl tiefer: er liegt in der Aufgabe selbst.

Männer, die im Leben thatkräftig handeln, als Lenker des Staats, der Wehrkraft, als geistige Führer und Rather sich bewegt und bewährt haben, bringen der Skulptur völlig geeignete, dem Charakter dieser Kunst entsprechende Motive zur Darstellung entgegen. Wie soll aber das innerste Wesen eines Musikers, eines Verwalters derjenigen Kunst, die im geheimsten Seelenleben wurzelt und deren Blüthe das vergängliche Geschlecht der Töne ist, auch nur entfernt in der Bildsäule ausgesprochen werden? Der Plastiker wird hier immer auf etwas Aeußerliches, Ungefähres angewiesen sein, und so können wir auch von diesem Beethoven höchstens auf guten Glauben annehmen, daß es himmlische Melodieen sind, die sein aufwärts gerichteter Blick sucht. Ebensogut könnten es poetische oder philosophische oder gesetzgeberische Inspirationen sein, die sein Blick vom Himmel holen will, um sie der mit dem Griffel ausgestreckten Hand zum Eintragen in das von der Linken zugleich mit dem Mantel gehaltene Blatt zu überliefern. Denn zu allen diesen Thätigkeiten — und zu wie vielen anderen noch! — bedarf es der Eingebung so gut wie zur musikalischen.

Was aber solchergestalt die Natur der Aufgabe im Portraitbilde selbst auszudrücken versagte, das hat Hähnel gleichwohl an einem Orte, wo sein Genius sich freier bewegen konnte, unübertrefflich schön und rührend in der edlen Sprache der Plastik ausgedrückt, in den Reliefs des Postamentes. In ihnen redet der Geist Beethovens so vernehmlich zu uns, als sei ihm die Redeweise des Bildners zur andern Natur geworden oder als habe die Musik ihrer fernstehenden Schwesterkunst Skulptur plötzlich das ganze Geheimniß ihres Wesens kund gegeben. Zwei dieser Reliefs sind frei componirt, zwei im Zusammenhange mit einer einfachen Rahmen-Architektur. Die eine der letzteren stellt die geistliche Musik dar. Wir gaben in unserm vorigen Jahrgang, auf Seite 436, eine Holzschnittdarstellung derselben und brauchen daher von ihrer stillen Innigkeit und frommen Reinheit nicht lange Worte zu machen. Nur die Haltung der linken Hand stört diesen Eindruck ein wenig durch eine gewisse Geziertheit. Ihr Pendant ist die tragische Musik, eine weibliche Gestalt von ernster Hoheit und imponirendem Ausdruck, deren herrlich stylisirtes Gewand sogar, im Gegensatz zu dem, man möchte sagen innigeren ihrer geistigen Schwester, etwas heroisch Kühnes, langsam Feierliches hat. Dann kommt auf einer — leider etwas zu langleibigen — Sphinx ein halbnacktes schönes Weib mit wehenden Locken und Schleier, in hoher Begeisterung die Lyra spielend: die Phantasie, mit offenbarem feinem Bezug auf das tiefsinnig Räthselvolle der Beethoven'schen Muse. Endlich die Krone des Ganzen, eine der geistreichsten Verkörperungen, und eben so klar verständlich als geistreich. Wer könnte dies herrliche Weib sein, das im gewaltigen Aufschweben in die mächtige Lyra mit kundiger Hand greift, umringt von vier reizenden Knaben in keck verwegenem Spiel. Der eine prüft einleitend die Schwere und das Gleichgewicht eines Schwertes auf der kleinen Hand: — so stellt ein Meister des Tonsatzes gewichtige Harmonieen auf die Basis des kleinsten Thema's und lenkt sie sicher auf schwindelndem Gange. Der zweite gebärdet sich wild verzweifelnd mit brennender Fackel und einer gefährlich geringelten Schlange. Der dritte in heitrem Scherz strebt mit dem klingenden Triangel hinaus und der vierte schwingt sich mit dem Thyrsusstabe siegesgewiß zu lichten Höhen. Wer hätte nicht die Symphonie mit ihren vier Theilen erkannt? — So hat Hähnel als ächter Künstler verstanden, das, was in dem Standbilde nicht auszusprechen war, gleichsam in geistvollen Randbemerkungen als sein eigner Erklärer schön darzulegen.

Es folgt nun das in den Jahren 1845 bis 1847 entworfene Denkmal Karl des Vierten in Prag, welches wir leider nicht aus eigner Anschauung kennen. Doch sind von zweien der vier Fakultäten, welche als weibliche Figuren sich an dem großen Monumente befinden, die Abgüsse in der Werkstatt zu schauen. Sie sind wiederum trefflich ausgeführt, namentlich die Motive der Gewänder von einer Feinheit und Mannigfaltigkeit, wie Hähnel sie wahrlich an den Münchener Skulpturwerken nicht gelernt haben konnte. Die Medizin ist nicht bloß durch die Schale mit der Schlange, sondern weit bestimmter und geistvoller noch durch den kalten, skeptischen, untersuchenden Ausdruck des Kopfes kenntlich. Die Jurisprudenz weist in gebietender Haltung auf das Corpus juris und hat etwas Einfacheres in der Behandlung. Im Allgemeinen fallen diese Gestalten neben den übrigen Hähnel'schen durch ein entschieden deutsches, an mittelalterliche Empfindungsweise anstreifendes Gepräge auf, wie es im vorliegenden Fall durch die Natur der Aufgabe denn auch geboten war.

Von Stoffen, die wirklich christlicher Anschauung angehören, haben wir bei Hähnel eine Statuette der Maria mit dem Kinde gesehen, eine tüchtige, besonnene Arbeit, die dem Künstler indeß nicht so aus der Seele geflossen, nicht Fleisch von seinem Fleische ist, wie seine Götter, Helden und Bakchanten.

Dagegen erschloß sich ihm ein Feld ansprechendster Thätigkeit, als es galt, in Gemeinschaft mit Rietschel die plastische Ausschmükkung des neuen Museums in Dresden auszuführen. Dieser schöne Bau steht nun vollendet da, einzig in seiner Art vielleicht unter den Werken neuerer Baukunst, denn nirgends ist wohl in unsern Tagen ein Gebäude aufgeführt worden, an welchem Architektur und Skulptur einen so edlen und reichgesegneten Bund geschlossen haben, wie hier. Was wir schon früher im deutschen Kunstblatt*) im Allgemeinen über dies Werk und seine Skulpturen gesagt haben, dürfen wir hier im besondern Hinblick auf Hähnel's Thätigkeit wohl etwas spezieller in's Auge fassen.

Von den zahlreichen Reliefs, unter denen auf Hähnel's Theil vor Allem die Gestalten des alten Testaments und der antiken Götter kommen, sehen wir hier ab, da es uns zu weit führen würde. Von den Statuen sind die des Alexander und Lysippus, Dante, Michelangelo, Raphael und Cornelius von Hähnel's Hand. Alexander steht kühn aufblickend, erwartungsvoll in der Rechten das kurze Griechenschwert, als suche er die Welt, die er damit unterjoche. Ein frischer, begeisterter Jüngling. Lysipp ist eine feine Gewandfigur, ungemein vornehm und schön, herrlich in Umriß und Linien, im geistvoll bedeutenden Kopf eine sprechende Aehnlichkeit mit Genelli. So hat Hähnel seinen drei großen Vorbildern hier an einem den edelsten Werken der Kunst gewidmeten Platze schöne Erinnerungszeichen aufgestellt.

Michelangelo steht trotzig bewußt, in männlich straffer Haltung eines Titanen da, mit dem rechten Fuß nach hinten auf einer erhöhten Stufe halb ruhend, in der Hand den wuchtigen Bildhauerhammer auf ein Postament stützend, neben welchem er sich befindet, die andre Hand hält in die Seite gestemmt eine Rolle. Die ganze Erscheinung ist großartig, geschlossen, fest.

Raphael ist ein fürstlich edler Jüngling, schlank und elastisch,

---

*) In Nr. 4 dieses Jahrganges.

von erhöhter Stufe niederschreitend, wie ein Himmelsbote, der in's niedre Erdendasein selige Kunde bringt. Ueber die linke Schulter schlägt er den Mantel und wendet auf schlankem, beweglichem Halse seitwärts das Haupt, fein und elegant, sicher und frei, bewegt und doch ruhig. Nur der Mantelwurf bietet eine zu große, etwas todte Fläche, und die Hand liegt etwas zu absichtlich am Gewande, Mängel, die der Künstler in einer neueren Wiederholung der anmuthigen Statue glücklich vermieden hat.

Cornelius, der einzig Lebende, dem — und dies mit vollem Recht — hier ein Standbild zuerkannt wurde, ist leider etwas zu wirklich gefaßt. Die Gestalt hätte nicht so untersetzt sein sollen, und durch die Vergrößerung des Maßstabes hat sie nicht gewonnen, was ihr einmal in der ursprünglichen Conception fehlt. Doch ist der geistige Ausdruck trefflich charakteristisch, die feste, gediegene Gestalt steht da so still gesammelt, in sich klar und ruhig, mit den Händen den Mantel vorn zusammennehmend, nicht herausfordernd wie Michelangelo, aber darum nicht minder auf ihrem Platz, auf der Hochwacht, wo es gilt, die ideale Kunst vor dem Einfall der Barbaren zu schützen, vor jenen modernen Barbaren in civilisirtem Gewande, in Leibrock, Pantalons und Seidenhut. In Verbindung mit dieser Statue ist eine Büste des gefeierten Meisters entstanden, das einzige Marmorwerk, das wir von Hähnel kennen. Es ist eine in Liebe empfangene und geborne Schöpfung trefflichster Art, fein empfunden, mit höchster Sorgfalt durchgeführt und herausgearbeitet. Die Augen blicken frei heraus, der geschlossene Mund ist fest, aber auch wohlwollend, das Haar liegt in schlichten, aber geordneten, natürlichen Massen.

Dante ist wie das verkörperte Priesterdogma, so unaufhaltsam wie die eherne Nothwendigkeit schreitet sein Fuß vor, und dabei doch in erhabenster Ruhe und Selbstgewißheit wurzelnd. Scharf und streng ist der Ausdruck des Kopfs mit dem markirten adlerartigen Profil. Wie ein Herrscher hält er das Buch, in welchem die Rechte blättert. Es ist eine der bedeutsamsten Gestalten, deren Wesen sich mit dämonischer Gewalt sofort der Seele einprägt.

Im Uebrigen ist Hähnel's Thätigkeit weniger, als dies bei modernen Bildhauern der Fall zu sein pflegt, der Portraitdarstellung zugewendet. Das Element des individuell Charakteristischen ist ihm keineswegs fremd, allein es liegt seiner Natur nicht nahe, und durch sein vorwiegend den antiken Anschauungen hingegebenes Wesen kommt er eher dazu, sich an ideale Aufgaben zu machen. Zudem liegt das Componiren ihm besonders am Herzen, und wer nur seinen Bakchusfries gesehen hat, wird das vollkommen begreifen. Der Künstler hat auch in neuerer Zeit, um zu beweisen, daß er noch jetzt des in jenem Werk ausgeströmten Jugendfeuers fähig ist, einige kühne, von gewaltigem Leben, von Geist und Frische erfüllte Reliefdarstellungen antiker Stoffe gelegentlich geschaffen.

Endlich wirkt er als Lehrer anregend und fördernd auf eine ihm eifrig anhangende Schule, von deren Thätigkeit wir ein andres Mal mancherlei Löbliches zu berichten haben werden. Nicht bloß bei ihm, sondern auch in der Rietschel'schen Werkstatt sehen wir eine Jugend sich heranbilden, von der zum Theil Treffliches zu erwarten steht. War ja doch auch Wittich, von dessen großartiger Hagargruppe das deutsche Kunstblatt im vorigen Jahre seinen Lesern eine Abbildung gegeben hat, ein Zögling der Dresdener Schule und zwar der Rietschel'schen Werkstatt.

Möchte nur, nach den großen, nunmehr vollendeten Arbeiten, es den Dresdener Bildhauern nicht an bedeutenden Aufgaben fehlen, in deren Bewältigung ihre Kunst sich fernerhin bethätigen und bewähren kann.

M. L.

Die innere Ausschmückung des Waffenmuseums und der Kirche im k. k. Arsenale in Wien.

Wie häufig hört man nicht in Oesterreich die Klage erheben, es geschehe nichts in Beziehung auf Förderung der Kunst, die österreichischen Künstler leisten wenig, der Staat versäume seine Pflichten. Und vorzugsweise in Wien ist des Tadelns kein Ende; die Worte der Anerkennung fallen daselbst nur spärlich, sind voll Rückhalt gegeben und selten mit jener Wärme geschrieben, welche wohlthuend auf Künstler einwirkt, so daß man sich wohl wundern dürfte, woher die Künstler den moralischen Muth, die innere Freudigkeit, die jede künstlerische Produktion begleiten soll, nehmen. Und trotzdem muß man bekennen, daß gegenwärtig nach allen Seiten hin mehr geleistet wird, als früher der Fall war, und daß der Staat, dessen Finanzlage nur in beschränktem Maßstabe auf künstlerische Leistungen Rücksicht nehmen kann, das thut, was unter den Umständen zu erwarten ist. Nicht, daß ich alles loben würde, was er unternimmt, jede einzelne Leistung billigen, jede einzelne Unterlassungssünde rechtfertigen würde, aber im Ganzen und Großen muß man anerkennen, daß ein besseres Streben, ein reinerer Wille, ein aufgeklärterer Gesichtspunkt an die Stelle des früheren laissez faire et laissez aller eingetreten ist. Es genügt, auf den Bau und die Ausschmückung der Alt-Lerchenfelder Kirche, die kolossalen Arsenalbauten, die Vollendung der Kaiserhalle in Speier, das Fernkorn'sche Monument für Erzherzog Karl, den projektirten Universitätsbau, der mit der Votivkirche, dem Börsen- und Bankgebäude im nächsten Jahre beginnen dürfte, es genügt, auf diese Denkmalsbauten hinzuweisen, um zu zeigen, daß nicht jeder Tadel ein berechtigter, der Vorwurf des Regirens als Prinzip ganz und gar ungerechtfertigt ist.

Es ist mir ein Vergnügen, diesmal wieder von einer Thatsache sprechen zu können, welche geeignet ist, die ebenerwähnten Bemerkungen zu rechtfertigen. Man hat sich in entscheidenden Kreisen für eine würdige, den Zwecken der Bauten entsprechende Ausschmückung des inneren Raumes zweier Gebäude ausgesprochen, die einen wesentlichen Theil des k. k. Arsenales bilden, des k. k. Waffenmuseums und der Kirche. Letztere ist ein Werk des Architekten Prof. C. Rösner, erstere das des Architekten Theophil Hansen.

Die Rösner'sche Arsenals-Kirche, im romanischen Style gebaut, verlangt eine würdige, malerische Ausschmückung der im Halbkreise abgeschlossenen Absis, das Hansen'sche Waffenmuseum eine Ausschmückung des Waffensaales, der, mit einer Kuppel versehen, bei einer inneren lichten Höhe von mehr als 10 Wiener Klafter (wenn ich nicht irre) nicht bloß eine größere malerische Ausschmückung der Wandflächen, sondern auch im Inneren eine künstlerische Aufstellung der Rüstungen verlangt, die ohne plastische Zuthaten kaum möglich ist.

Die Terrainverhältnisse geboten eine Erhöhung des Eingangs und Fußbodens der Kirche, die zu einem halb unterirdischen Raum in der Art von Krypten benutzt wurde. Von Außen führt eine reichgezierte Treppe zu dem Eingangsportale, das mit Ornamenten in romanischem Style verziert ist. Dort wurden die Högler'schen Statuen der heiligen Krieger des alten Testamentes Josua und Gideon, und der des neuen Testamentes Sebastian und Florian aufgestellt. Sct. Florian insbesondere war dort ganz an seinem Platze. Er ist in Oesterreich einer der populärsten Heiligen, wie bekannt der Sage nach aus Cecio (dem heutigen Zaiselmauer bei Tule in Niederösterreich) geboren und um 304 in den Fluß Enns gestürzt. — In das Innere der Kirche wird das Marienstandbild vom k. k. Armatur-Zeughause der inneren Stadt, an das sich seit dem Sturm auf das Zeughaus im J. 1848, wo es unverletzt erhalten wurde, eine hohe Verehrung knüpft, aufgestellt werden. — Die Kirche selbst wird ge-

nannt „Maria zum Siege", das Basrelief am Tympanon des Eingangsthores stellt die h. Maria vom Siege dar. Sie ist umgeben von zwei Engeln. Einer derselben legt ihr ein Schwert zu Füßen, ein zweiter hält den Kranz des Sieges. Die Mutter Gottes selbst hält eine Fahne mit dem Kreuzeszeichen. Seit den Zeiten Kaiser Leopold I. ist übrigens die eigentliche Regimentsfahne mit dem Zeichen der h. Maria geschmückt; nach der Schlacht bei Lepanto wurde unter dem Namen der Maria vom Siege das Rosenkranzfest eingesetzt, und seit dem unter Carl VI. erfochtenen Sieg bei Temesvar über die Türken (1716) wurde vom Pabst Clemens X. dieses Fest auf die ganze katholische Christenheit ausgedehnt.

Bei der Rößner'schen Kirche ist der auszuschmückende Raum kein so großer, die Frage, welchem Künstler sie zu überweisen ist, keine so schwierige, als es bei dem Waffenmuseum der Fall ist.

Die Räumlichkeiten in dem letztgenannten Saale erfordern eine künstlerische Kapazität ersten Ranges. Die verschiedenen Wandflächen haben einen Theil der österreichischen Geschichte zu illustriren, den glänzendsten Theil derselben, die Kriegsgeschichte. In dem Raume, in welchem die Trophäen von Jahrhunderten aufgestellt werden sollen, wird der Besucher von den Wänden herunter eine Sprache zu vernehmen wünschen, die des Gegenstandes würdig ist, ihn geistig auf die Höhe jener Ereignisse führt, welche diese in unsere Mauern gebracht haben. Die Aufgabe, welche der Künstler zu lösen haben wird, dürfte nicht bloß eine künstlerisch schwer zu bewältigende sein, sie setzt auch, nebst einem hohen poetischen Schwung der Seele, ein tiefes Eingehen in die Geschichte Oesterreichs voraus.

Im gegenwärtigen Augenblicke werden vorzugsweise zwei Künstler genannt, denen die Lösung dieser Aufgabe übertragen werden soll, Karl Rahl und Moritz von Schwind. Beide Künstler sind Wiener von Geburt, beide ihrer geistigen Befähigung nach an und für sich würdig, mit größeren Aufträgen betraut zu werden. Von Schwind speziell besitzt weder Wien, noch die Regierung irgendwie bedeutendere Werke. Für Rahl spricht die dramatische Gestaltungskraft, die kühne Vortragsweise, für Schwind wird das poetische Darstellungstalent, die erprobte Kunst in monumentalen Gemälden erwähnt.

Ob das Loos Einem der beiden Künstler oder einem Dritten zu Theil werde, ob ein Konkurs ausgeschrieben wird oder nicht, ob mehrere Künstler zur Vorlage von Projekten aufgefordert werden, θεῶν ἐν γούνασι κεῖται. Was uns interessirt, ist nicht die Person, sondern die Sache, obwohl nicht zu verkennen ist, daß der Erfolg in der Sache größtentheils von der Wahl der Person abhängig ist.

Es ist dies seit langer Zeit das erste Mal, daß die österr. Regierung an die malerische Ausschmückung eines Gebäudes geht, das mit Wandgemälden historischer Art verziert werden soll. Die Wandgemälde im Sitzungssaale der niederösterr. Statthalterei, die in jüngster Zeit angeordneten Gemälde für das kais. Schloß in Ofen — erstere sind ein Werk Kupelwiesers, letztere J. N. Geiger anvertraut — sind doch nur untergeordneter Art, auch ihrer räumlichen Ausdehnung nach; Ruben's Wandgemälde am Prager Belvedere sind eine Frucht der Bemühungen des Prager Kunstvereins für monumentale Kunst. Es ist also in diesem Falle unter der Regierung des gegenwärtigen Kaisers zum ersten Male Gelegenheit geboten, die historische Kunst, d. h. diejenige Kunst in Anwendung zu bringen, die berufen wäre, auf unser Kunstleben eine nachhaltige Wirkung auszuüben.

Wer es weiß, wie nothwendig in Oesterreich eine Reinigung der Geister ist, und wie vor Allem die Kunst berufen, diese zu vollführen, der wird der Maßregel seinen Beifall nicht versagen, wodurch ohne Rücksichten auf Nebenzwecke große Kunstzwecke mit großen Mitteln und in einem großen Style zu erreichen wenigstens die Gelegenheit geboten ist. Will man aber diese Katharsis — die ich übrigens nicht im Sinne der Asketen vertreten wissen will — in diesem Falle erreichen, so wird es wünschenswerth erscheinen, die Lösung dieser Aufgabe Einem Künstler zu übergeben, und diesem volles Vertrauen, freies Handeln und die nöthige Zeit zur Ausführung zu gönnen. In Oesterreich scheitert manche Kunstbestrebung, weil nicht die nöthigen Mittel oder nicht die nöthige Zeit zur Ausführung verwendet wird.

Das Waffenmuseum verdient übrigens, nachdem ihm im Aeußern jeder mögliche, wenn auch nicht der möglichst beste Schmuck gegeben wurde, daß sein Inneres würdig geziert würde. Es ist dies die beste Leistung Th. Hansen's, die wir in Wien von dem gewandten Architekten sahen.

N. O.

Zweites Sendschreiben an Herrn Professor Dr. Haßler in Ulm.

Lieber Freund!

Die in meinem ersten Briefe in Nr. 36 ausgesprochenen Zweifel, ob Caspar Ensinger

1) unmittelbar auf seinen Vater Ulrich am Münster-Bau hier folgte,

2) ob er im Jahre 1431 noch im Amte daselbst stand, und

3) ob er das ihn in dem neu errichteten Treppenbaldachin repräsentirende Monogramm führte, wie in dem VI. Berichte des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben 1849, S. 18, zu lesen ist, versuche ich hiermit näher zu begründen. Da Ulrich, wie in meinem ersten Briefe schon gesagt, nicht erst im Jahr 1429 vom Bau hier abtrat, sondern schon im Jahr 1402 seine Stellung mit der am Strasburger Münster vertauschte; so mußte sein Amt hier auch um dieselbe Zeit wieder besetzt werden, wenn anders nicht angenommen werden will, er habe beide Münsterbauten gleichzeitig geleitet, was aber doch sehr unwahrscheinlich ist, da gerade um jene Zeit, zu Anfang des 15. Jahrhunderts, hier und dort der Aufbau der „Frauenwerke" am eifrigsten betrieben wurde, währenddem wohl zu bedenken ist, daß damals das Her- und Hinreisen gewiß sehr beschwerlich und zeitraubend war. Um 1402 war aber Caspar wohl noch zu jung und zu unerfahren, um die Stelle seines Vaters einzunehmen; auch Caspars Brüder, Matthäus und Mathias, werden erst um das Jahr 1420 als Meister bekannt. Urkundlich tritt für uns Caspar erst im Jahr 1429 als „Kirchenmeister" auf, obgleich er ohne Zweifel schon früher wohl mehrere Jahre am Baue des Münsters thätig war, was ja aus seiner Bestimmung vom gedachten Jahre 1429 hervorgeht, nach welcher er sein Guthaben bei der Kirchenpflege zu Ulm von 120 Gulden, im Fall er ohne eheliche Leibeserben oder ohne sich vermählt zu haben, mit Tode abgehen sollte, zur Ausbezahlung an seine Schwester Ursula, Conventfrau zu Weil unter Eßlingen, anweist.

Bald darauf muß Caspar gestorben sein und den Empfang besagter 120 Gulden quittiren im Jahre 1430 seine Brüder Matthäus und Mathias. Caspar lebte also im Jahre 1431 nicht mehr und seine Brüder überlebten ihn, dagegen scheinen seine Schwestern Ursula und Anna zur Zeit seines Todes nicht mehr gelebt zu haben, denn sonst hätte Erstere, nach der Bestimmung Caspars, das gedachte Gutachten erhoben und Letztere wäre in der Quittung der Brüder genannt worden. Einen urkundlichen Nachweis über die Existenz einer Tochter oder einer Schwester Anna habe ich übrigens noch nicht gefunden; wohl spricht Nagler in seinem Künstler-Lexicon, IV. Band, S. 358, von einem Erbschafts-Vertrag, welchen der Vater Ulrich im Jahr 1420 mit seinen fünf Kindern

(Ursula, Anna, Caspar, Matthäus und Mathias) abgeschlossen habe, aber das Document selbst scheint zu fehlen; auch wird von Kunstgeschichtsschreibern stets fort angenommen, daß gedachte Tochter Anna die Hausfrau des Kirchenmeisters Hans gewesen sei. Dieser Hans, welcher unter dem Namen „Hans von Ulm" in fernen Gegenden sich berühmt machte, namentlich vom Jahr 1427 an, am Baue der Hauptkirche in Nördlingen, heißt Hans Felber, und er ist es, welcher wahrscheinlich Ulrich, seinen Schwieger-Vater — wenigstens vor Caspar am Münsterbau ersetzte. Diese Vermuthung hat mehr für sich als die Caspars, und jedenfalls ist sicher, daß Caspar im Jahr 1431 nicht mehr lebte, also auch mit dieser Jahreszahl nicht mehr in der Reihe der Baumeister des Ulmer Münsters stehen sollte.

Was nun aber das Monogramm betrifft, welches dem Caspar Ensinger in dem vor etlichen Jahren neu errichteten Treppenbaldachin auf dem Münsterthurm gewidmet wurde, so bezweifle ich dessen Wahrheit so lange, bis ich durch Beweise anderer Ansicht werden muß. Ich bezweifele dessen Gültigkeit um so mehr, da es nicht wahrscheinlich ist, daß Caspar ein anderes Monogramm führte, als sein Vater, oder sein Bruder, oder sein Neffe.*) Alle bis jetzt bekannten Monogramme der Familienglieder Ensinger sind sich im Wesentlichen gleich, sie führten die Stamm-Chiffre **). Erst Moritz, sein Neffe und Enkel Ulrichs, stellte diese Chiffre auf zwei verschränkte Winkelmaaße, welche Zuthat in der Hauptsache nichts ändert und bloß ihre Zeit charakterisirt. Ein Monogramm, wie hier dem Caspar untergeschoben wurde, paßt überhaupt erst in die zweite Hälfte des 15. Jahrh.; auch die Schildform, worauf es gesetzt, gehört späterer Zeit an. Diese Bemerkungen schickte ich meiner eigentlichen Antwort auf Dein freundschaftliches Sendschreiben voraus, um möglichst bald Irrthümer zu unterdrücken, welche namentlich in neuester Zeit auftauchen und unsere ohnedem so urkundenarme Kunstgeschichte noch verwickelter zu machen drohen.

Und nun erst, lieber Freund, verlasse ich beruhigter diesen Theil unsrer Geschichte und kehre zur Malerei. Aber auch hier muß ich vorerst, ehe ich die in Deinem Sendschreiben aufgezählten Meister und deren Werke in Rede ziehe, unseren ältesten Malwerken ihren Standpunkt sichern. Bekanntlich sind die Wandgemälde im ehemaligen Pfleghof des Reichenauer Klosters, jetzt Festungs-Bauhof, in „Ulms Kunstleben, im Mittelalter von C. Grüneisen und E. Mauch, Ulm, 1840," zum ersten Mal der Kunstwelt durch Beschreibung und theilweise Abbildung bekannt geworden. Die Kunstgeschichte hat sie auch seitdem in ihren Entwickelungsgang gerne eingereiht und als speciellen Beleg des hohen Grades der schwäbischen Kunst im 14. Jahrhundert angenommen. Diese Kunstreste wurden daher auch von Seiten der jüngst hier tagenden deutschen Alterthums-Vereine mit Grund einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt, (S. Deutsches Kunstblatt Nr. 41) und als Werke aus der Zeit des 14. Jahrhunderts erkannt. Mit Verwunderung habe ich aber ferner aus diesem Berichte über die Besichtigung der Wandgemälde im Kunstblatt ersehen, daß Du dabei Deine schon früher ausgesprochenen Zweifel abermals geltend zu machen suchtest, nämlich daß die Bilder deßhalb nicht aus dem 14. Jahrhundert, sondern höchstens aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammen können, weil für diese Ansicht historische Data sprechen. Du willst nämlich schon in „Ulms Buchdruckerkunst," welche bald nach „Ulms Kunstleben" erschien, auf S. 85, indem Du die in letzterem Werke abgebildete Figur in Rede ziehst, diese Wandgemälde einem Maler Ludwig Hohenwang zuschreiben.*) Ist Dir nun aber dieser geschichtliche Wandel der Hausbesitzer der Beweggrund, diese Bilder nicht in das 14. Jahrhundert zu setzen, so kann ich Dir nachweisen, daß das betreffende Haus wenigstens schon zu Ende des 14. Jahrhunderts einem Kraft gehörte und Du kannst somit jetzt beruhigt die bisherige Ansicht aller Kenner theilen und in unserer Vaterstadt selbst wäre darüber keine Meinungs-Verschiedenheit mehr, ob wir auch Bilder aus dem 14. Jahrhundert besitzen. Im Jahr 1300 hatte die Familie Kraft schon den „Heerdbruckenthorzoll" zu beziehen, welcher aber später wieder an die Stadt kam; es ist daher sehr wahrscheinlich, daß schon zu jener Zeit die Hauptgebäude in der Nähe der „Heerdbrucke" die Familie Kraft besaß oder möglichst bald zu erringen suchte, was damals nicht sehr schwer für sie war. Daß wenigstens zu Ende des 14. Jahrhunderts Ludwig Kraft das Haus des Reichenauer Klosters an der Brücke schon besaß, giebt seine Grabschrift, welche lautet: „Anno dmni 1397 secundo ydus junii hora Vesperarum, do starb Lucz Kraft an der Herdpruck der den ersten Stain leit an die Pfarr-Kirchen." Es ist dies derselbe Kraft, dessen Mutter eine geborene Hörningen war, und da auch das Wappen dieser Familie mit dem der Kraft vereint in den Wandbildern vorkommt, so könnte sogar die Vermuthung Platz greifen, daß die Gemälde schon vom Vater des im Jahre 1397 gestorbenen Lutz herkommen und sogar schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden wären. Es liegt aber auch ferner eine Original-Urkunde von einem „Kraft von Westerstetten" und seiner „hußfrow Elspeta" vom Jahr 1406 vor mir, welche besagt, daß: „Unser Gesesse Stainhuss, häuser vnd hofraitin, mit dem Gärtlin daran gelegen, vnd mit aller anderen Zugehörde, als das alles by einander ze Vlme in der Statt vf dem Grünen hofe, ainhalb gen der herdbruck thor, by Luzen Kraffts seeligen Gesesse gelegen ist" an den „Erbaren Mann Hannsen Renzen mit disem Briefe yetzo Recht vnd redlich zu einem steten vnd ewigen Kaufft zu Kauffent gegeben haben." Auch hieraus ist zu entnehmen, daß vor 1406 Luz Kraft schon das Haus „ainhalb gen der herdbruck thor gelegen" bewohnte. Ist nun auch außer Zweifel gesetzt, daß der Familie Kraft lange vor 1446 das Haus, welches früher den Mönchen von der Insel Reichenau gehörte und jetzt dem Deutschen Bund eignet, und worin die besprochenen Wandgemälde in einem gewölbten Gemache sich befinden, gehört hat, so unterliegt es somit gar keinem Anstande weiter, daß die Verfasser vom Ulmer Kunstleben richtig geurtheilt haben, und daß wir in Ulm Reste aus einer Zeit besitzen, welche nach Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei, 1. Band S. 178, den „germanischen Styl" in der Malweise repräsentiren. Solche Kunstschätze lasse ich meiner Vaterstadt nicht so leichthin absprechen.

Ulm, Mitte November 1855. **Eduard Mauch.**

---

*) Leider fehlt an der besprochenen Urkunde von Caspar sein Siegel.

**) Ueber deren Bedeutung habe ich mich in meinem ersten Briefe ausgesprochen.

*) Die Beweisführung lautet a. a. O. also: „Grüneisen rühmt an diesem, wie an einem anderen dort befindlichen Bilde die volle, runde Form, die würdige Motivirung des Gewandes, die frische Färbung, das Große und Ernste in dem Eindruck dieser Wandfiguren, das Freie und Zierliche in der Zeichnung, die theilweise Gewandtheit in der noch unvollkommenen Malweise. Gewiß hat er darin Recht. Wenn er aber geneigt ist (S. 13), diese Bilder an das Ende des 14. Jahrh. zu setzen, so hat er darin gewiß Unrecht. Denn das Gebäude war im Besitze der Reichenauer Mönche bis zum Jahr 1446, wo es an den Patrizier Lutz Kraft kam, welcher 1456 starb, worauf es bald an die Familie der Ehinger übergegangen sein muß. Nun kann man aber nicht annehmen, daß diese Bilder hineingemalt worden seien zur Zeit, da die Mönche noch im Besitze des Gebäudes waren. Dies vertrüge sich nicht theils mit dem geistlichen Charakter der Besitzer, theils mit dem Umstande, daß in den Gewölbschlüssen das Ehinger'sche und Kraft'sche Familienwappen gemalt ist. Folglich gehören diese Bilder in die zweite Hälfte, vielleicht an das Ende des 15. Jahrh., d. h. jedenfalls in die Zeit, da der Maler Ludwig oder Ludwig Hohenwang zu Ulm lebte und wirkte."

Zeitung.

Ht. **Dresden.** Im Lokale des Sächsischen Kunstvereins, auf der Brühlschen Terrasse, ist gegenwärtig die Skizze zum Gellert-Denkmale, eine Gypsstatuette von Prof. Rietschel ausgestellt, die als würdiges Nebenstück zum berühmten Lessing-Denkmale desselben Meisters namhaft zu machen ist. Wir finden hier dasselbe Prinzip ausgesprochen, das wir auch in dem letztgenannten anerkennen mußten, in welchem wir überhaupt das Heil der neuern Plastik beruhend glauben. Aehnlich wie Lessing ist auch Gellert in voller Naturwahrheit dargestellt, wie er leibte und lebte, nicht über die Wirklichkeit hinaus, aber auch nicht darunter. Wir haben hier den einfachen Weltweisen und Dichter, den Freund und Lehrer unseres Volkes, der unsern Dank erworben und unser Interesse hinreichend erregt hat, daß wir auch im Bilde sein Andenken verewigt zu sehen wünschen. So haben wir aber auch im Bilde an der Person Gellerts genug und verlangen nicht, daß er anders erscheine, als er wirklich war, und mehr gebe, als er in der That besaß, und wir sind dem Künstler um Gellerts und der Kunst willen dankbar, daß er seinen Vorwurf nicht, wie sonst so häufig geschah und geschieht, mißbraucht und diese ehrwürdige Gestalt an und für sich und nicht blos als Träger eines eigenen, dem Geiste des Abgebildeten vielleicht gar mit Gewalt aufgehockten Gedankens aufgefaßt hat. Gellert ist dargestellt in der Tracht seiner Zeit, mit gepudertem Haarhaupt, langem Frack, kurzen Hosen und Schuhen mit großen Schnallen, in einer Stellung, wie er sie oft genug in seinem Leben mag angenommen haben. Gleichwohl haben wir hier mehr als ein bloßes Portrait, und die Naturwahrheit, die wir gerühmt, besteht noch in etwas Anderem, als der bloßen Abwesenheit des antik-idealen Faltenmantels. Dieses Denkmal verdient vielmehr den Namen eines Kunstwerkes im vollsten Sinne des Wortes; die Größe des Künstlers besteht gerade in seiner Selbstverläugnung, die ihm alles Eigene hat entfernt halten lassen, um die feinste Eigenthümlichkeit seines Gegenstandes aufzufassen und dessen Wesen im vollsten Umfange wiederzugeben. Wie wahr ist die Haltung dieser schlanken, vom edelsten Geiste getragenen und doch in körperliche Schwäche zusammensinkenden Gestalt! Sie stützt sich wie ruhend auf dem einen Beine, doch das andere wird ängstlich nicht völlig seines Dienstes entlassen, sondern so weit zurückgezogen, daß es noch einen Theil der Last mit zu tragen bekommt. Das geneigte Haupt, die hinausgeschobenen Schultern, der wieder vortretende Unterleib mit den darauf gekreuzten Händen und dem von diesen gehaltenem Buche sind gleich bemüht, ein ruhiges Gleichgewicht in der Haltung zu bewahren, überschreiten aber auch nicht um das Geringste die Grenzen einer schönen Linie. Und wie sprechend ist der Ausdruck des durchweg in großen, edlen Zügen ausgeführten Gesichtes! Der milde Blick schärft sich mit einer kleinen Zuthat von Schlauheit zu einem gedankenvollen Suchen; um die sanftgezogenen Lippen spielt ein leiser Zug von Ironie, der, verbunden mit einem Hauch von Pedantismus, die Menschenfreundlichkeit, welche den Hauptcharakter des Gesichtsausdruckes bildet, zu eben der stempelt, wie Gellert sie besaß und kein Anderer, aber auch darin wieder alles Allgemeine und Menschliche erkennen läßt, wie Gellert es mit allen begeisterten Menschen theilte. Die Figur ist in durchaus keinem besonderen Momente dargestellt, drückt kein vereinzeltes Motiv aus; es ist nicht diese oder jene Empfindung, die sie erfüllt, nicht eine oder andere Regung, die sie bewegt, sondern in echt antikem Geiste ist zwar das besondere Sein, aber auch das volle und ganze Dasein des Mannes erfaßt und vor die Anschauung gebracht. Bei dieser so anspruchslosen, wie in sich vollendeten Figur ist uns von Neuem klar geworden, welche Bewandniß es mit der sogenannten Nachahmung der Antike habe, daß in diesem Falle, trotz Frack und Perrücke, davon die Rede sein könnte, wenn überhaupt hier nachgeahmt wäre; daß aber das Meiste, was wir sonst dahin gerechnet, auch in unsrer Zeit noch dem wirklichen Zopfe angehört, welchen wir im vorigen Jahrhundert verdammen.

Im selben Raume ist auch ein nicht minder werthvolles Portraitmedaillon von Emil Devrient von der Hand desselben Künstlers ausgehängt.

C. G. **Trier.** Während meiner Anwesenheit in Trier hatte der Domkapitular Herr von Wilmowsky die Gefälligkeit, mir den von ihm entworfenen Atlas zu seiner Monographie über den Dom von Trier vorzulegen und mit mündlichen Erläuterungen zu begleiten. Der Atlas besteht aus 30 bis 40 Blättern in Folio, die sich durch eine ungemein sorgfältige Ausführung auszeichnen, und aus vielen Illustrationen, die für den Holzschnitt bestimmt, den Text, an dem der Verfasser gegenwärtig arbeitet, begleiten sollen. Bekanntlich leitet Herr von Wilmowsky die Restauration dieses in der Baugeschichte diesseits der Alpen einzigen Denkmals seit dem Jahre 1843. Gleich einem Geologen, ist er in die Tiefen der Erde hinabgestiegen, und die in den verschiedenen Erbauungs-Schichten aufgehäufte Trümmerwelt offenbarte ihm den wahren Gang der Baugeschichte des Doms. Ein glücklicher Münzfund diente ihm ihre annähernden Zeitbestimmung des ursprünglichen Baues; Ausgrabungen in und um den Dom zeigten seine wahre ursprüngliche Gestalt, die Anbauten und die Veränderungen, die er zur Zeit seiner Umwandlung in eine christliche Kirche erlitt. Sämmtliche Funde zeichnete und notirte auf der Stelle der unverdrossene Gelehrte mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit. Sein Werk wird ein neues und ganz unerwartetes Licht auf diese beiden Perioden des ältesten kirchlichen Denkmals in Deutschland verbreiten: es ist die Frucht des unermüdlichen Fleißes eines Benedictiners, gepaart mit der scharfsinnigsten Kritik und Combinationsgabe eines Forschers der Neuzeit. Allein er begnügte sich nicht mit der Untersuchung dessen, was die Erde in ihrem Schoße barg: nicht geringere Sorgfalt widmete er der Untersuchung des Popponischen Baues: Pfeiler, Gewölbe und die Construction derselben gaben ihm Aufschlüsse über die ursprüngliche Anlage und die Bauart des 11. Jahrhunderts. Die Erzählungen der Chronisten wurden berichtigt, und des Verfassers Auge sah und überlieferte dem Papier das, was zu sehen sich erst vielleicht in Jahrhunderten eine neue Gelegenheit darbieten wird: ich meine die Säulen und deren wunderschöne Kapitäle, die vom Erzbischof Poppo mit Pfeilern ummantelt wurden. Ein besonderes Blatt vergegenwärtigt das Innere des Domes im 14. Jahrhundert, und wenn es dem Verfasser nicht gelungen ist, dem Dome diese vollendete Gestalt zu geben, so ist es aus technischen und persönlichen Rücksichten geschehen. Die restaurirten äußern und innern Ansichten des Domes in den verschiedenen Jahrhunderten werden selbst dem Laien ein höchst anziehendes Bild sein. Allein nicht nur die Baugeschichte des Domes erhält durch die Forschungen des Verfassers, welche die früheren, zu ihrer Zeit sehr lobenswerthen Untersuchungen beseitigen werden, eine ganz neue Gestalt, sondern sein Atlas wird auch auf mannichfache Art unsere spärlichen Kenntnisse über die antike, fränkische und mittelalterliche Polychromie bereichern: er hat sämmtliche ihm bekannt gewordenen Ueberreste des im Alterthume so sehr durch seine Malereien berühmten Trier gesammelt und kunstvoll reproducirt. Die in dem Dome aufgefundenen Alterthümer, als: Särge, Bischofsstäbe, Kelche und Ornate, unter denen ein Bischofs-Ornat aus der romanischen Epoche sich besonders auszeichnet, bilden den Schluß des mit unendlicher Sorgfalt und Liebe ausgeführten Werkes. Auf diese Weise erhalten wir eine Monographie, die einzig in unserer Literatur dastehen wird. Freundschaftliche mündliche Mittheilungen des bescheidenen Verfassers über seine Entdeckungen, leider oft entstellt oder mißverstanden, sind schon theilweise in der gelehrten Welt durch den Druck bekannt geworden, so durch den Baron de Roisin in den Annales archéologiques (1852—1853) und den Dr. Schneemann in seinem Werke: das römische Trier und die Umgegend 1852, wo er übrigens ganz willkürlich die ursprüngliche Anlage des Domes zu einer Curie umwandelt. Es ist sehr zu bedauern, daß Fr. Kugler in seiner schätzbaren Geschichte der Baukunst (3. Lieferung) selbst mit diesen Mittheilungen unbekannt geblieben ist.

Kunstvereine.

Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

Beigetreten ist der Künstlerverein in **Zürich** mit einer Aktie (*Nr. 41*).

Looff in Gotha, Haupt-Geschäftsführer. Franz Graf v. Thun in Wien, F. Eggers in Berlin, Beigeordnete.

Der Kunstverein in Regensburg.

Der Kunstverein in Regensburg hat auch im Jahre 1854—55 seine engere Verbindung mit den Kunstvereinen in **Würzburg** und **Passau**, so wie mit des letztern Filialverein **Straubing** zur Abhaltung gemeinschaftlicher Ausstellungen festgehalten. Eine erfreuliche Erweiterung hat diese Verbindung dadurch erhalten, daß derselben der Kunstverein in **Bamberg** unter denselben Bedingungen:

Gemeinschaftliche Bestreitung aller Kosten für die Einladungen zu den Ausstellungen und für den Transport der Kunstwerke,

von 1855—56 ab, sich angeschlossen hat. Obgleich nun der Filial-Kunstverein in **Straubing** wegen der geringen Zahl seiner Mitglieder ausgefallen ist, so darf dennoch ein segensreicher Fortgang und ein günstiger Erfolg der erweiterten Verbindung zum gegenseitigen Gedeihen und Nutzen der Vereine, wie zum Besten der Künstler gehofft werden.

Das Verhältniß gegenseitiger Mitgliedschaft mit den Kunstvereinen in **Bamberg**, **Danzig**, **Graz**, **München**, **Nürnberg**, **Passau**, **Pesth**, **Salzburg**, **Wien**, **Wiesbaden** und **Würzburg** ist das alte geblieben, und wird sich in Folge desfallsiger Einladung auch auf den neuen Kunstverein in **Frankfurt a. M.** ausdehnen, wobei man fortgesetzt im Auge behalten will, weitere Verbindungen zu schließen, die den Kräften des Vereins angemessen und nutzbringend sind.

Die Anzahl der Mitglieder beläuft sich am Schlusse des Vereinsjahres 1854—55 auf 398.

Im verflossenen Vereinsjahre konnten, nach Maßgabe der Zusendungen, 9 Ausstellungen von 8- bis 14tägiger Dauer veranstaltet werden, von denen die erste am 20. August 1854 begonnen, die letzte am 23. September 1855 geschlossen hat.

In diesen 9 Ausstellungen, in welchen auch die in Folge gegenseitigen Uebereinkommens zugesendeten, zur Verloosung angekauften Bilder der Kunstvereine in Würzburg, Bamberg und Nürnberg zur Schaustellung kamen, so wie ferner 22 Gemälde von der großen Kunstausstellung in München pro 1854, die uns und dem Kunstvereine in Würzburg die betreffenden, größtentheils auswärtigen Künstler bereitwillig zur Beschauung überlassen hatten, kamen zur Schaustellung:

211 Oelgemälde, 4 Porzellangemälde, 15 Aquarellgemälde, 2 Guachegemälde, 12 Kupferstiche, 3 Stahlstiche, 1 Galvanographie, 27 Handzeichnungen, 7 Photographien, also im Ganzen 282 Kunstwerke im ungefähren Werthe von 30,482 Fl.

Von den ausgestellten Kunstwerken des verflossenen Jahres wurden zur Verloosung pro 1854—55 angekauft:

11 Oel- und 3 Aquarellgemälde, also 14 Hauptgewinnste, im Preise von 812 Fl. Ferner: 7 Kupferstiche, 25 Galvanographien, 9 Photographien, 4 Hefte Radirungen mit 24 Blättern, also 45 Nebengewinnste, im Preise von 121 Fl. 54 Kr. Ueberhaupt 59 Gewinnste im Preise von 933 Fl. 54 Kr.,

so daß also von den an der Verloosung theilnehmenden 392 Mitgliedern und 63 Aktienairen, in Summa 455 Nummern, nahe der 8te Theil auf Gewinn rechnen kann.

Diese Ankäufe stehen mit den Etatspostulaten im Einklang und ließen sich ohne Ueberschreitungen nicht steigern.

Dabei ist übrigens mit Beziehung auf die Verbindung mit den Kunstvereinen in Würzburg und Passau besonders zu berühren, daß von den, zu den gemeinschaftlichen Ausstellungen eingekommenen Gemälden in jenen Orten, theils von den Vereinen, theils von Privaten: 25 Gemälde im Preise von circa 2000 Fl., sonach in Zusammenstellung mit den Regensburger Ankäufen: 39 Gemälde im Preise von circa 3000 Fl. angekauft worden sind.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunstvereine in **Bamberg**, **Passau**, **Regensburg** und **Würzburg** veranstalten in den Monaten **Oktober**, **November** und **Dezember 1855**, dann **Januar**, **Februar**, **März**, **April** und **Mai 1856**, und zwar vom **1. jeden Monats** ab: **gemeinschaftliche Ausstellungen**, von denen die in den Monaten **Januar**, **Februar** und **März größere von mehrwöchentlicher Dauer sein sollen.**

Bezüglich der nähern Bedingungen verweisen wir auf unsere **frühern Einladungen** (conf. Beilage zur „Augsburger Allgemeinen Zeitung" Nr. 304 und Beiblatt zum „Deutschen Kunstblatt" Nr. 50 pro 1852), heben aber noch folgende Bedingungen besonders hervor:

1) Die Kunstwerke sind nach Umständen zuerst nach **Würzburg** oder **Passau** zu dirigiren. — die Kunstwerke zur **größern** Ausstellung im **Januar** aber **jedenfalls zuerst** nach **Würzburg** einzusenden.
2) Alle eingesendeten Kunstwerke haben, sofern nicht ausdrücklich anders bestimmt wird, — **den ganzen Turnus der Ausstellungen zu durchlaufen.**
3) Die **Transportkosten** werden, bei **direkten** Zusendungen, **innerhalb eines Rayons von 80 Stunden hin und zurück**, von uns bestritten.
4) Die Rücksendungskosten derjenigen Bilder, bei denen **im Voraus nicht ein kürzerer Turnus bestimmt** wird, und die erst **während des Laufes** zwischen den **4** verbundenen Vereinen abverlangt werden, sind von den betreffenden **Künstlern selbst** zu bestreiten.
5) Bei Kunstwerken von weiterer Entfernung oder von bedeutend großem Umfange ist **vorgängige** Anfrage nothwendig.

Wir laden nun die verehrlichen Herren Künstler zur zahlreichen Zusendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken ein, daß auch heuer wieder nicht unbedeutende Ankäufe in Aussicht stehen.

Die Kunstvereine zu:

Bamberg.
Kfm. **F. J. Weber**, Ir Vorstand.
Appellationsger.-Assessor **v. Enhuber**, Schriftführer.

Passau.
Dr. **Erhard**, Ir Vorstand.
Prof. **Winkelmann**, Secretair.

Regensburg.
Bauinsp. **Sauer**, Ir Vorstand.
Secr. **Bösner**, Secretair.

Würzburg.
Prof. Dr. **Held**, Ir Vorstand.
Rev. **Weinkammer**, Secretair.

Briefwechsel.

Wir verbitten uns im eignen Interesse unserer verehrten Geschäftsfreunde aufs Entschiedenste alle Zusendungen auf dem so mit Recht verpönten Buchhändler-Gelegenheitswege. Es entstehen dadurch nur unliebsame Störungen des Geschäftsflusses. Sind unsere Leser oder wir interessirt, zahlen wir gern Porto.

Berichtigung.

S. 399 Sp. 2 Z. 26 v. o. ist statt 6000 oder 8000 Fl.: 6000 oder 8000 Francs zu lesen.

(Dieser Nummer ist Nr. 24 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches  Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 49. **Donnerstag, den 6. December.** **1855.**

Künstler und Werkstätten.

VI. Hugo Bürkner.

(Hierzu ein Holzschnitt.)

Hugo Bürkner wurde im J. 1818 in Dessau geboren, war als Knabe von großer Lebhaftigkeit und hatte besondere Freude am Soldatenspiel und an Pferden, was ihn auch bestimmte, bei der Wahl eines Berufs die Erklärung abzugeben, daß er ein Kavallerist werden wolle. Da sich diesem Vorhaben Hindernisse in den Weg stellten, so ging er zu einem Stallmeister, merkte aber allmälig, daß es ein lediglich künstlerisches Interesse war, das ihn auf das angedeutete Gebiet gezogen hatte, von dem ihn eine Kunstausstellung in Dessau noch mehr entfernte, indem diese die schon früher geübte Fertigkeit im Zeichnen zu größeren Anstrengungen aufrief. Zu dem Holzschneiden kam er durch einen eigenthümlichen Vorfall. Sein Vater, Polizeidirektor der Stadt, hatte einen Betrug entdeckt, der mit dem in Holz nachgeschnittenen Siegel seines Büreaus vollführt war. Der ältere Bruder des Künstlers sah dieses Meisterstück eines Betrügers und der Nachahmungstrieb reizte ihn zu einer ähnlichen Arbeit, die dann, da die Jugend nach dem nächsten Besten zu greifen pflegt, in der Anfertigung desselben Siegels bestand. Der Versuch war so gelungen, daß er sogleich dem Feuer übergeben werden mußte; er hatte indeß den jüngeren Bürkner zu ähnlichen Versuchen angeregt und diese wurden von ihm mit so unermüdlichem Eifer betrieben, daß er jeglichen Mangel an Unterweisung und an den nothdürftigsten Instrumenten siegreich überwand. Bilderbücher waren seine Vorbilder, ein gewöhnliches Taschenmesser und die Stempelpresse in dem Geschäftszimmer des Vaters seine Instrumente. Als aber dieser den Ernst der Bemühungen seines Sohnes erkannte, versah er ihn wenigstens mit einigen passenderen, obwohl immer sehr unvollkommenen Werkzeugen, welche dem jungen Künstler aber Rüstzeug genug schienen, um sich damit an die Copie der alten Meisterstücke von Schäufelin, Beham und Dürer zu wagen, welche er sich von seinem Zeichnenlehrer erbat. Der Umstand, daß Bürkner auf diese Weise auf eigene Hand die Entwickelung des Holzschnitts aus seinen ersten unvollkommenen und unbehülflichen Anfängen praktisch durchzumachen hatte, ist ohne Zweifel von Wichtigkeit dafür, daß er zu denen gehört, welche den Holzschnitt in seiner kräftigen, einfachen Weise üben, welche ihn innerhalb der ihm zukommenden Grenzen halten und hier seine Vorzüge zur vollen Entfaltung gedeihen lassen.

Es war indeß Bürkner's lebendiger Wunsch, Maler zu werden und weil es dazu in Dessau an Gelegenheit zu fehlen schien, so machte er sich kurz entschlossen auf, und wanderte im November 1837 zu Fuß den vorausgesandten Proben seines Messers nach gen Düsseldorf, wo diese bereits Aufmerksamkeit und Theilnahme erregt hatten. Es ist auch in der That nicht zu glauben, welche Richtigkeit in der Zeichnung, welche Sicherheit in der Ausführung aus diesen ersten, mit den dürftigsten Instrumenten gemachten Arbeiten spricht. Die alten Dürers zeigen die größte Treue, nur hatte dabei der gute Zeichnenlehrer, der die Gewalt der Köpfe vielleicht nicht begriff, niemals verfehlt, seinem Schüler einen andern Kopf von glücklicher Indifferenz des Ausdrucks unterzuschieben. Bürkner kam in die Werkstatt von Karl Sohn und studirte dort zwei Jahre lang mit vielem Eifer, ohne indeß darüber das Holzschneiden zu vernachlässigen. Vielmehr trug der Umstand, daß er in dem Hause eines Tischlers wohnte, der eine mehr als gewöhnliche Geschicklichkeit in seinem Handwerk gehabt zu haben scheint, wesentlich dazu bei, seine Richtung und Beschäftigung gestalten zu helfen. Denn in der Werkstatt seines Hauswirths erlangte er eine größere Kenntniß der verschiedenen Hölzer und der für ihre Bearbeitung zweckmäßigen Instrumente und mit diesen Mitteln und Werkzeugen arbeitete er munter als Selbstlehrer weiter. Es geschahe ihm also, daß er, eh' er noch das Formschneiden von einem Andern, ja auch nur einen andern Formschneider oder irgend einen geschnittenen Holzstock gesehen hatte, schon aufgefordert wurde, zunächst an der Illustration von Raczynski's kunstgeschichtlichem Werke mitzuarbeiten und dann nach Zeichnungen von Bendemann und Hübner das Nibelungenlied, welches Wigand in Leipzig damals herausgab, mit Bildern zu schmücken. Er, der keine Idee von einem Grabstichel hatte, machte sich mit seinen ungefügen, selbsterfundenen Werkzeugen an die Arbeit, und es gelang ihm durchaus zur Zufriedenheit der Künstler. Dieser Erfolg bestimmte ihn, die Formschneidekunst zu seinem Lebensberuf zu machen.

Inzwischen hatte er andere Holzschnittarbeiten von Unzelmann, Vogel und Kretzschmar, welche mit am Nibelungenliede schafften, kennen gelernt, und als er im Herbst 1839 in seiner Vaterstadt einen Besuch machte entschloß er sich schnell, noch zu Unzelmann nach Berlin zu gehen, um sich in der neueren Technik zu vervollkommnen, welche ihm mit den üblichen Instrumenten anfänglich gar nicht so geläufig war, als mit seinen dicken Messern. Die Uebersiedelung Bendemann's und Hübner's nach Dresden zog ihn ebendahin nach. In Dresden war durch Ludwig Richter, der von G. Wigand für die Illustration der Marbach'schen Volksbücher gewonnen war, schon das Bedürfniß nach Holzschneidern vorhanden, und bald vermehrte sich dasselbe durch die Unternehmung neuer größerer Werke für denselben Verleger. Dahin gehören Musäus' Volksmärchen, die Ammenuhr u. v. a. Bis dahin waren einige nach Leipzig gekommene Engländer und Franzosen die hauptsächlichsten Arbeiter der Illustrationen gewesen. Sie betrachteten es als ein einträgliches Geschäft und ließen sich ihre Sachen theuer bezahlen. Die Leipziger Buchhändler drangen daher bei der K. sächsischen Regierung auf die Gründung einer Unterrichtsanstalt für Formschneider. Ehe diese eingerichtet werden und emporblühen konnte, hatten die Leipziger Anstalten von E. Kretschmar und Flegel schon einen siegreichen Kampf gegen die fremden Grabstichel begonnen; immer aber blieb es von großer Wichtigkeit und sehr wünschenswerth für die Bewahrung der Kunst, die im fabrikmäßigen Betriebe des Illustrationsgeschäfts leicht von ihrer Würde einbüßen konnte, eine Pflanzstätte zu gründen. Dies geschah denn im Jahre 1846 und Bürkner wurde als Lehrer der Holzschneidekunst an der Akademie der Künste in Dresden angestellt. Die einst so geliebte Malerei trat nun ganz in den Hintergrund. Freilich hatte sie dem Künstler den wichtigen Dienst erwiesen, daß er, so zu sagen, von oben herab zu seiner Beschäftigung gekommen ist und dadurch die sicherste Gewähr hatte, inmitten der oft mechanischen Beschäftigung des Holzschnitts ein wahrer Künstler zu bleiben, wie er dies auch durch die Erfindungsgabe an den Tag legte, mit der er in der nachher zu erwähnenden Fibel, im Jugendkalender und in einer Reihe von Kinder- und Jugendschriften zugleich als Zeichner auftrat.

Bürkner hatte in seiner Schule bald Gelegenheit genug, zu bemerken, wie die Mehrzahl der jungen Leute, welche sich dem Formschneiden widmen, wohl für den handwerklichen Theil ihrer Kunst, nicht aber dafür gebildet sind, eine Zeichnung auf die geeignete Weise auf den Holzstock zu übertragen. Dies zu lehren, darauf richtete er seine ganze Aufmerksamkeit, denn es liegt ihm vor Allem am Herzen, daß seine Kunst nicht in den Händen Unberufener verwahrlose und zurückschreite. Nicht er will durch den Holzschnitt wachsen, der Holzschnitt soll durch ihn wo möglich wachsen, wenigstens in seiner ganzen Reinheit und Keuschheit bewahrt bleiben vor den Uebergriffen in andere Gebiete. Ferner war es und ist es sein Bemühen und sein eifriger Wunsch, für den Holzschnitt und durch ihn für die Kunst überhaupt in dem Volke den Sinn zu wecken und dem Vortrefflichen entgegenzuführen. Der Holzschnitt selbst ist ein Kind des Volks; und zwar ein begabtes. Er erlangt im Verkehr mit den Künsten, mit dem Schönen und Vortrefflichen der Erde Schwung und Bildung, so daß er nach dem höchsten Inhalt des Lebens greifen darf; aber er legt dabei die Schlichtheit und Geradheit seiner Sitte, die Einfachheit seines Gemüths und die verständliche Rede nicht ab. Letztere macht ihn auch der Jugend lieb und zugänglich. Für sie arbeitete Bürkner mit besonderer Liebe. Mit der Fibel fangen seine Gaben an. Wir sprachen über dieselben im Jahrg. 1851 S. 399. Sie sind damals bei Wigand in Leipzig erschienen, der immer auf praktische Unternehmungen einzugehen weiß. Der Jugendkalender existirt schon seit 1846, also nunmehr in 9 Jahrgängen. Im dritten Jahre trat Reinick hinzu und schrieb den Text, so wie er ihn auch zur Ammenuhr geliefert hat. Der größte Theil von „Hebels Gedichten", die „Volks- und Studentenlieder", Bechstein's „Märchenbuch", das „Buch von der schwarzen Taute", einige Jahrgänge der „Spinnstube" wurden nach Richter's Zeichnungen bei Bürkner geschnitten. Dann folgte das „Dresdener ABC-Buch" für große und kleine Kinder; an der Cotta'schen „illustrirten Bibel" hatte er wesentlichen Arbeitsantheil.

Auch das „Balladenbuch", aus welchem wir unseren Lesern Jahrg. 1853 S. 252 eine Probe mitgetheilt haben, wurde in der Werkstatt Bürkner's geschnitten. Man kann sagen, daß das sichere und tüchtige Mittel der Vervielfältigung erst die Zeichner hervorrief. So wurden Ludwig Richter, Hasse u. A. dazu angeregt, den Illustrationsstift in die Hand zu nehmen, und es konnte bei der lebendigen Thätigkeit, die sich entwickelte, und welche in den Büchern aus allen Sphären der Wissenschaft und des Lebens die Zeilen wie lockeres Erdreich auseinanderriß und den lebendigen Baum bildlicher Darstellung für die Anschauung daraus hervorwachsen ließ, nicht fehlen, daß die Dresdener Schule bald einen hervorragenden Rang unter den deutschen Formschneide-Werkstätten einnahm. Gaber, der eine Stütze dieser Schule geworden ist und eine eigene Werkstatt in Dresden gegründet hat, ist ein Schüler Bürkner's. Schon die Möglichkeit, sich sofort mit Geschicklichkeit in gutem Holzschnitt vervielfältigt zu sehen, hat viel Verführerisches für einen Zeichner. Es ist so ziemlich dasselbe, wie bei dem Buchdruck. Man schreibt, und die Presse vervielfältigt es für Tausende; dasselbe kann der Zeichner haben, wenn ihm ein tüchtiger Formschneider zur Seite ist. So entstand Rethel's berühmter Todtentanz, der in tausend und aber tausend Exemplaren, ein fliegendes Blatt, durch die ganze Welt verbreitet ist.

Ueber die „200 deutschen Männer" haben wir unsern Lesern ebenfalls berichtet, desgleichen gaben wir eine Probe aus Schadow's „modernem Vasari"; es ist noch der Nieritz'sche Volkskalender zu erwähnen, zu welchem B. ebenfalls viele Illustrationen lieferte. Vom Jugendkalender wurden Abklatsche nach England verkauft und dort zu neuen Büchern verwendet. Andere bei uns nicht illustrirte Bücher wurden in der englischen Uebersetzung von dem deutschen Meister mit Bildern versehen, z. B. Masius' „Naturstudien" — gewiß ein merkwürdiger Umschlag der Dinge.

Engländer, die so sehr darauf aus sind, die Kunst populär zu machen, wundern sich noch immer, wenn sie bemerken, daß deutsche Meister von Rang und Ansehen für die Industrie, das Volk oder die Kinder arbeiten. Aber die Natürlichkeit und Gesundheit, welche aus den nach den besten Meistern der Jetztzeit geschnittenen Bildern Bürkner's spricht, verfehlte nicht, stark gegen die zum Theil so verschrobenen und handwerksmäßigen Bilder der Engländer in's Auge und in's Herz zu springen.

Das ganze Bestreben Bürkner's und durch ihn das der Dresdener Schule geht dahin, dem Holzschnitt seinen breiten, kräftigen Charakter zu erhalten, ihn schlicht und voll Einfalt aussprechen zu lassen, was er zu sagen hat. Deshalb liebt Bürkner auch, große Zeichnungen auszuführen, wie z. B. „Wie Siegfrieds Leiche nach Worms gebracht wird", eine Zeichnung, welche Schnorr von Carolsfeld eigens für ihn machte. Desselben Meisters bekannte „Bibel in Bildern" wird meist von tüchtigen Schülern Bürkner's geschnitten.

Von den beiden Todtentanzblättern „der Thürmer" und „der Maskenball", welche nach herrlichen Compositionen Rethel's im großen Style geschnitten worden sind, haben wir gleichfalls ausführlicher gesprochen. Ebenso haben wir des in Clairobscur markig wiedergegebenen Portraits Sr. Maj. des Königs Johann von Sachsen gedacht und haben die Freude, es der heutigen Nummer beizulegen.

Da Bürkner in Sinn und Geist so sehr mit den alten Mei-

stern der Kunst übereinstimmt, so kann es nicht fehlen, daß er vorzüglich tief in ihre Werke einzudringen begabt ist, wovon die vortrefflichen Copien Zeugniß ablegen, die er geliefert hat. Außerdem, daß ein großer Theil von dem Holzschnittwerk Rud. Weigels, wovon wir unsern Lesern öfters Proben mittheilten, in seiner Werkstatt geschnitten sind, gab er selbständig das alte Testament Hans Holbeins in 50 Holzschnitten heraus*) und zeigte darin eine so treue und geistvolle Wiedergabe des Originals, daß er nach dem Zeugniß Rudolf Weigels die 1830 zu London erschienenen Nachschnitte der Geschwister Byfield weit hinter sich läßt.

Unter den neuesten Sachen, welche B. fertigte, nennen wir noch eine als Vereinsblatt vom Dresdener Kunstverein herausgegebene Zeichnung von Hasse, die einen „Bauernhof am Morgen" vorstellt, mit all' der Geschäftigkeit und all' dem Reichthum der vierfüßigen und der gefiederten Hausthiere, welche den Grundbesitz zu schmücken pflegen. Diesem folgte bald als Gegenstück ein „Bauernhof am Abend". Hasse's Thierbilder sind bekannt. Er weiß das zahme und kultivirtere Geschlecht der Mitbewohner unserer Erde, das sich dem Haushalt der Menschen anschließt, oder „im Wald und auf der Haide" sein Wesen treibt, sehr charakteristisch darzustellen und hat neuerdings für das Messer seines Freundes mehrere Blätter von Federviehfiguren in der Größe von $1\frac{1}{2}$ Fuß ausgeführt, welche Bürkner ganz vortrefflich und voll Kraft und Leben wiedergegeben hat. Es ist kein Zweifel, daß diese Blätter zum Unterricht auf Akademien und in Schulen sehr wohl zu gebrauchen sind, und wir wollen hierdurch wiederholt ernstlich darauf aufmerksam gemacht haben.

Eine der neuesten Arbeiten, welche wir von dem Künstler zu sehen Gelegenheit hatten, ist die Ausführung einer humoristischen Zeichnung von Ed. Bendemann. In dem Montagskränzchen, welches in Dresden ausgezeichnete Männer der bildenden und redenden Kunst zur gegenseitigen Anregung und zu geselligem Verkehr versammelt, pflegen Fragen verloos't zu werden, welche der Betreffende durch eine künstlerische Leistung zu beantworten hat. Auf diese Weise war Bendemann die Aufgabe gestellt worden, zu erklären: „Wo Barthel den Most holt". Der genannte Meister lieferte eine überaus joviale Darstellung des Moments, wo der heilige Bartholomäus mitten in eine um eine Kelter im Freien gelagerte Gesellschaft von harmlos genießenden Bachanten tritt und mit einer gewissen höflichen Zuversicht seine Krüge aus der Tonne zu füllen geht, welchem Beginnen das heidnische Geschlecht halb verwundert, halb neugierig zusieht. Die Vervielfältigung wurde allgemein begehrt und so schnitt Bürkner das Bild in Holz. In derselben Größe hat es der Meister selber für den Kunstverein in Frankfurt a. M. in Oel ausgeführt.

Bendemann lieferte auch die überaus liebenswürdigen Zeichnungen zu dem Tafelkalender, welchen Bürkner im vorigen Jahre zugleich mit dem von Hammer gezeichneten Jagdkalender herausgab. Beide sind eine sehr gute Idee und zeigen wieder ganz den gesunden und praktischen Sinn, den Bürkner überall bewährt und womit er bemüht ist, seine schöne Kunst allem geistigen Thun aufzuprägen, das uns beschäftigt, und auf diese Weise das Leben wahrhaft zu schmücken und zu erheitern.

Schließlich noch ein Wort über die Arbeiten B.'s mit der Radirnadel:

Der Wunsch, den im Thronsaal von Bendemann gemalten „Fries" zu vervielfältigen, führte ihn, da Holzschnitt dafür zu zeitraubend und kostspielig schien, zur Radirung, und nach wenigen Versuchen unternahm er 1846 die Radirung desselben, der 1847 bei G. Wigand in Leipzig erschien. Seit dieser Zeit hat er diese Kunst meist in kleinen Blättern, Portraits 2c., oft zu Privatzwecken, fortgeübt, und ist jetzt dabei, sämmtliche Darstellungen des Tanz- und Concertsaales in einem radirten Werke wiederzugeben. F. E.

*) Hans Holbeins altes Testament in 50 Holzschnitten, getreu nach den Originalen kopirt mit einer Einleitung von D. F. Sotzmann. Leipzig, G. Wigand. 1850.

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von W. Lübke.

6. Ein Tag in Maulbronn.

Heute muß ich Dich, lieber Freund, nach so manchen städtischen Wanderungen mit einer Klosteridylle des Mittelalters bekannt machen. Es ist uns zu wenig Zusammenhängendes übrig geblieben, woraus wir den reichgegliederten Organismus einer solchen klösterlichen Gemeinschaft uns deutlich vor Augen stellen könnten, als daß man nicht eine so seltene Gelegenheit, wie sie Maulbronn bietet, benutzen sollte. Dies ehemalige Cisterzienserkloster, dessen Gebäude jetzt einem Seminar dienen, ist seiner ganzen Anlage nach so vortrefflich erhalten, wie kein anderes in Deutschland. Ja, der größte Theil des gegenwärtig Vorhandenen datirt noch aus der ersten Bauzeit des Klosters, nur daß die Ausführung eines so umfassenden Bau-Complexes im Wesentlichen zwei Jahrhunderte ausfüllte. Das zwölfte und dreizehnte, selbst noch der Anfang des vierzehnten Jahrhunderts hat diese ausgedehnten Werke entstehen sehen, und die späteren Zeiten haben im Wesentlichen nur restaurirt, umgebaut und Einzelnes dem Gesammtorganismus hinzugefügt. Wir haben daher nicht bloß den Vortheil, an einem in seiner Art unvergleichlichen Denkmal uns das Klosterleben auf dem Höhenpunkt seiner Blüthe vor Augen zu rufen, sondern es ist auch für die wichtigste Epoche der deutschen Architekturentwicklung wiederum ein künstlerisch bedeutsames, vielgegliedertes und zum Theil fest datirtes Beispiel gewonnen. Denn wenn an einer großen Masse mittelalterlicher Bauschöpfungen die Beschränktheit des Zweckes und der Mittel die nach den Zeitumständen mögliche ästhetische Durchbildung nicht gestattete, so haben wir in den Baulichkeiten einer reichen und mächtigen Abtei, die eine Welt für sich ausmachte und in kleinem Rahmen ein Spiegelbild ihrer Zeit gewährte, den Inbegriff des künstlerischen Vermögens, das der Epoche verliehen war, zu erkennen.

Soviel zur nothwendigsten Orientirung und nun laß Dich sogleich von mir an Ort und Stelle führen.

Maulbronn liegt in nordwestlicher Richtung von Stuttgart, mitten in den waldigen Bergen, welche die Wasserscheide zwischen Rhein und Neckar bilden. Noch jetzt bedeckt dichter Laubwald die ganze Gegend, die von einer Unzahl kleiner Quellen, welche sich rheinwärts wenden oder von der rauschenden Enz dem Neckar zuführen lassen, bewässert wird. Es ist so recht ein Platz für weltabgeschiedene Einsamkeit. Selbst die Eisenbahn, die in Bietigheim sich westlich von der Neckarbahn abzweigt, um bei Bruchsal in die rheinische Bahn zu münden, hat der Gegend diesen Charakter nicht rauben können. Im Gegentheil, wenn der Zug an der mitten im Walde, etwa eine Meile von der badischen Gränze liegenden Station Maulbronn die wenigen Passagiere abgesetzt, die hier aussteigen, und mit seinem Brausen in der Ferne verschwunden ist, tönt aus dem Rauschen der Baumwipfel ringsum nur desto vernehmlicher und eindringlicher die Sprache tiefer Waldeinsamkeit.

Früh Morgens hatte ich im Geleit der Freunde, die Du von dem Ausflug nach Eßlingen her kennst, Stuttgart verlassen, und bei guter Zeit waren wir bereits in der Station Maulbronn angelangt. Ein dichter Nebel, der den ganzen Tag niederstäubte, umhüllte uns,

als wir den Weg waldeinwärts einschlugen. Kloster Maulbronn liegt nämlich noch eine gute Halbestunde von der Eisenbahn entfernt. Wir schritten trotz des Nebels, der die Wege durchweicht hatte, wohlgemuth fürbaß, in der Hoffnung auf reichliche künstlerische Ausbeute. Als nun nach einiger Zeit die Fahrstraße unvermerkt aus dem Walde hervorbog, befanden wir uns in einem schmalen, langgestreckten Thal, dessen Grund üppige Wiesen bedeckten und dessen jenseitige Höhen statt des dunklen Laubes der Bäume das helle Grün der Rebe zeigten. Rechter Hand am Ausgange des Thales sahen wir eine Gruppe alterthümlicher Gebäude, Wohnhäuser, Wirthschaftsgebäude, weitgestreckte Umfassungsmauern mit Befestigungsthürmen, und über all' das malerische Durcheinander erhob sich dominirend die dunkle Masse der Abteikirche mit ihrem schlanken Glockenthürmchen, das nach der einfachen Sitte der Cisterzienser nur ein Dachreiter ist. Der Anblick hatte etwas Magnetisches. Man sah mit einem Blick die Entstehungsgeschichte dieser Ansiedlung, mitten im Schooß der Wälder; man meinte die Axt der frommen Brüder zu hören, welche den Wald lichtete, man sah die ersten nothdürftigen Blockhäuser sich erheben, bebaute Felder, Gärten und Weinberge sich daran schließen und allmählich Mauern, Thürme, Kirche und Kloster stattlich aufwachsen, mit Allem, was zur Nothdurft des Lebens, zum Genuß wie zum Schutz gehörte, und so entstand einer jener vielen, einst so segensreichen Herde der Kultur, der Wissenschaft und Kunst, mitten in einer rauhen, gewaltthätigen Zeit.

Kaum gönnten wir uns einige Augenblicke zur Erfrischung im Wirthshause, das nebst wenigen andern Gebäuden außerhalb der Klostermauern liegt; dann schickten wir uns an, zuerst einen Ueberblick über die ganze Anlage zu gewinnen. Wir gingen deshalb nicht auf das überwölbte Thor zu, das in der Umfassungsmauer angebracht ist, sondern wandten uns mit dem sanft ansteigenden Wege nach rechts, um einen höher gelegenen Standpunkt in der Nähe zu gewinnen. Das Kloster liegt mit dem ganzen Complex seiner Baulichkeiten auf der Sohle des Thales, rings von Anhöhen, an welche sich bewaldete Berge schließen, eingefaßt. Im weiten Umkreis umgürten noch jetzt hohe, mächtige Mauern mit Befestigungsthürmen die Kirche mit ihren zahlreichen, zu verschiedenen Zwecken errichteten Nebengebäuden, Höfen, Obst- und Gemüsegärten. Ein tiefer und breiter Graben vollendet die Befestigung des Platzes. Oestlich von der Kirche befindet sich auf dem erhöhten Terrain ein kleiner See, der am unteren Ende durch eine Schleuse verschlossen ist. Wurde die Schleuse aufgezogen, so füllte sich im Nu der Graben mit Wasser an. Von hier hat man vielleicht den besten Blick auf das Ganze, und es müßte sehr belehrend sein, wenn von diesem Punkt eine Ansicht des Klosters aus der Vogelschau entworfen und etwa in kräftigem Holzschnitt dargestellt würde. Außer der Kirche, den Kreuzgängen, den Wohnungen des Abts und der Mönche und den dazu gehörigen Versammlungs-, Speise-, Schlafsälen und Kellern umfassen die weiten Ringmauern noch das Krankenhaus, die Wohnung des Verwalters, das Gesindehaus, die Mühle und andere Nebengebäude. Wir wandten uns weiter, immer um diese kleine Stadt herumgehend, bogen nach Norden um, verfolgten die altersgraue Umfassungsmauer, die noch aus den Jahren 1361—1376 stammt *), und kamen endlich wieder am Eingangsthore an. Das Thorgebäude, im J. 1472 erbaut, stand mit einer schon vor dem J. 1328 vorkommenden Kapelle in Verbindung, die wahrscheinlich, wie auch anderwärts bei Cisterzienserklöstern, z. B. in Loccum, als Frauenkirche diente, weil dieser strenge Orden dem weiblichen Geschlechte den Eintritt in die Klosterkirche untersagte.

Nachdem wir den ziemlich einfachen Thorweg passirt waren, befanden wir uns auf einem eingeschlossenen, mit Rasen bewachsenen Hofe. Einige schöne Linden, die nahe an der Westseite der Kirche stehen, beschatteten und verdeckten zum Theil die Façade und das derselben vorliegende Paradies. Links von letzterem, also nördlich, sieht man die Hauptmasse der Klostergebäude sich anschließen. Alles, was man von hier aus erblickt, trägt den Charakter schlichten, würdevollen Ernstes. Die schöngefugten Sandsteinquadern, aus welchen sämmtliche Gebäude aufgeführt sind, haben sich in ein ehrwürdiges Dunkelgrau gehüllt, das trefflich mit dem stillen, klösterlichen Eindruck harmonirt.

Waren mir nun auch aus dem vorzüglichen Werke von Eisenlohr *), das Dir wohl auch bekannt ist, die wichtigsten Theile der Klostergebäude zu Maulbronn deutlich in der Erinnerung, stand mir namentlich die Anlage des Paradieses noch lebendig vor Augen, wie sehr verblaßte das Alles doch nun vor der Wirklichkeit! Tritt bloß in diese imposante, hohe, von drei Kreuzgewölben gebildete, nach allen Seiten durch fensterartige Bogenöffnungen wirksam und lebendig mit der Umgebung in Verbindung stehende Vorhalle, und Du fühlst sofort, auf welch mächtiger kirchlichen Gemeinschaft Boden Du Dich befindest. Nicht als ob die Dimensionen übermäßig wären! Die Tiefe der Halle beträgt nur 26 badische Fuß, ihre Breite, den drei Kirchenschiffen gleichkommend, nicht über 72, die Scheitelhöhe ihrer Gewölbe circa 24 Fuß. Aber die Disposition des Raumes ist so großartig, die Durchführung von so energischem, künstlerischem Wollen, daß der Eindruck ein imposanter ist. Die Halle verdankt allem Anscheine nach den ersten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts ihr Entstehen. Sie ist in einem primitiven, aber höchst entschiedenen, in jedem Profil ausdrucksvoll sich kundgebenden Uebergangsstyl gebaut, der jedoch den Rundbogen sowohl in den Gewölben, wie in den Maueröffnungen beibehält. Dies jedoch nicht ohne Ausnahme. Die Oeffnungen der schmaleren Seiten sind im Spitzbogen geschlossen, aber lediglich, um ihnen bei engerer Sprengweite dieselbe Höhe mit den übrigen zu geben. Da auch die Gewölbrippen durchaus im Rundbogen konstruirt sind, so mußte der Architekt, um die Scheitellinie der Wölbung in einer Ebene zu halten, mit den Kämpfern der Gewölbrippen tief unter die Kämpferhöhen der übrigen Säulen rücken, so daß die Rippen von sehr kurzen, stämmigen Wandsäulchen aufsteigen. Diese Anordnung kann keineswegs schön genannt werden, da die zwergartigen Träger in üblem Verhältniß zu den gewaltig aufstrebenden, mächtigen, als breite, scharf profilirte Gurte gestalteten Rippen stehen. Aber gerade dadurch erscheint die Spannung kühner, freier, weiter, als sie wirklich ist, und der Eindruck hat etwas Keckes, trotzig Kraftvolles. Es würde mich zu weit führen und hieße Deine Geduld ermüden, wollte ich die reiche Gliederung aller Wandecken und Oeffnungen durch schlanke Säulchen mit elastisch geschwungenem Pfühl, dem die Eckblattverzierung bereits fehlt, den mannigfaltigen, elegant gearbeiteten, aus vegetativen Formen bestehenden Schmuck der zahlreichen Kapitäle an den achtundsiebzig Säulen dieser prachtvollen Vorhalle, die Schärfe und Meisterschaft der Meißelführung würdig beschreiben. Doch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß durchweg in der Behandlung der Stützen und des Gestützten ein allem Anschein nach beabsichtigter Gegensatz liegt. Waren die Stützen der Gewölbrippen unverhältnißmäßig kurz, so sind alle übrigen Säulchen unverhältnißmäßig schlank, während dagegen die von ihnen aufsteigenden Bögen eine derbe, breite, wuchtige Profilirung zeigen. Auch dies darf man streng genommen nicht schön nennen, aber es ist pikant, charakteristisch und

*) Klunzinger: Artistische Beschreibung der vormaligen Cisterzienser-Abtei Maulbronn. Stuttgart 1849, dem ich sämmtliche geschichtlichen Daten entnehme.

*) Mittelalterliche Bauwerke im südwestlichen Deutschland und am Rhein. Nach der Natur aufgenommen und gezeichnet von den Zöglingen der Großherz. Bauschule in Karlsruhe. Herausgegeben von F. Eisenlohr. 1. Abth. Cisterzienserkloster Maulbronn. Karlsruhe, J. Veith.

wirkt gerade durch die Ueberraschung so fesselnd auf unsere Phantasie. Die Säulenschäfte haben in halber Höhe tief ausgekehlte, scharf profilirte Ringe, aber wohlgemerkt, nur diejenigen Säulen, welche zu mehreren oder mit einem Mauertheil verbunden sind. Dagegen schießen die einzeln stehenden Säulchen, welche die fensterartigen Maueröffnungen theilen, in ununterbrochener, kecker, zerbrechlicher Schlankheit auf. Man war sich also der Bedeutung jener Ringe, die recht eigentlich steinerne Trauringe sind, sehr wohl bewußt. Endlich ist noch zu beachten, daß der Architekt, da er drei ziemlich gleiche quadratische Gewölbe haben mußte, um dem Raum Würde und Harmonie zu geben, sich nicht nach der Theilung des Langhauses richtete, so wie daß er als Widerlager für seine Gewölbe einfache, mit einem Satteldach und lilienartiger Giebelverzierung gekrönte Strebepfeiler anlegte.

Drei Portale führten einst aus dem Paradies in die Kirche. Gegenwärtig wird nur das mittlere benutzt. Sehen wir von den an der Südseite des Langhauses im J. 1424 angebauten zehn Kapellen und der gleichzeitig geschehenen Ueberwölbung des Hauptschiffs und der Seitenschiffe ab, so haben wir einen stattlichen Bau aus einem Gusse, und zwar aus der Blüthezeit des romanischen Styles vor uns. Denn die Kirche muß zwischen 1146, dem Beginne der Gründung, und 1178, dem Vollendungsjahre des Baues, errichtet worden sein. Sie war ursprünglich eine flachgedeckte Basilika; nur der Chor und die Räume des Querschiffes sind sogleich mit rippenlosen Kreuzgewölben versehen worden, welche noch jetzt vorhanden sind. Zehn Paar kräftiger Pfeiler trennen das Hauptschiff von den beiden Abseiten. Sie sind einfach viereckig gebildet, unter den Arkadenbögen jedoch mit einer Halbsäule besetzt. Die Kapitäle derselben sind durchweg in schwerer Würfelform mit strengem, flach ausgemeißeltem Blattwerk gebildet. Die Basen und Kämpfergesimse der Pfeiler haben eine ziemlich reiche Zusammensetzung in der gewöhnlichen Weise des zwölften Jahrhunderts. Bemerkenswerther erscheint die Umfassung der Arkadenbögen durch Wandstreifen, die rechtwinklig von dem Arkadensims niederlaufen, ähnlich wie in gewissen sächsischen Kirchen, z. B. Paulinzelle. Die an der Rückseite der Pfeiler vorgelegten Halbsäulen sind als Gewölbdienste gleich den Gewölben ein späterer Zusatz.

Am sechsten Pfeilerpaare (von Westen gerechnet) schließt ein romanischer Lettner, der mit der Kirche zugleich aufgeführt wurde, das Mittelschiff und das nördliche Seitenschiff vom Chore ab. Der Rundbogenfries und die rundbogigen Thüröffnungen charakterisiren ihn deutlich. Vermuthlich erstreckte er sich auch noch über das südliche Seitenschiff, wurde aber wahrscheinlich entfernt, als man dasselbe durch den Kapellenanbau erweiterte. In dieser westlichen Hälfte der Kirche finden sich außer der Orgel zwei an gegenüberliegenden Pfeilern angebrachte zierliche Altarbaldachine, deren reichverschlungene Sterngewölbe auf schlanken Säulchen ruhen, sodann die Kanzel, eine Reihe von derb gearbeiteten Chorstühlen, ein mächtiges, aus einem großen Sandsteinblocke gehauenes Kruzifix vom J. 1473 auf der Stelle des Laienaltars, und dahinter, an den Lettner gelehnt, ein dreifacher zierlicher Levitensitz.

In dem Herrenchor, den wir nun betreten, ist die zwiefache Doppelreihe tüchtig geschnitzter Chorstühle noch vorhanden, so wie im Hochaltar eine figürliche Holzschnitzdarstellung. Als das Interessanteste drängt sich jedoch die bauliche Anlage dieser Theile auf. Nicht daß der Chor geradlinig schließt, was bei so vielen Cisterzienserkirchen bekanntlich vorkommt*), auch nicht daß je drei Kapellen an den Ostmauern der Kreuzarme angeordnet sind, was sich ebenfalls an Kirchen desselben Ordens, wie Zinna, Loccum u. A. findet: sondern die vollständige Theilung des sonst für die Kreuzarme bestimmten Raumes durch diese Kapellen, die geradezu die Hälfte des sonst üblichen Kreuzschiffes fortnehmen, ist eine von dem gewöhnlichen Herkommen abweichende Anordnung. Ich erwähne dieselbe deshalb ausdrücklich, weil damit zu den unzähligen anderen Beispielen von der großen Freiheit, mit welcher der Architekt des Mittelalters, selbst bei strengen Mönchsorden, bei der Anlage der Kirchen verfahren durfte, ein neues hinzukommt. Dazu kommt hier noch, daß die beiden Querschiffarme auch in der Höhe sich nicht über die Region der Abseiten erheben, so daß von einer eigentlichen Kreuzschiffwirkung, wie wir sie an andern Bauten zu finden gewohnt sind, nicht die Rede ist. Die schwäbische Bauschule scheint überhaupt die Anlage eines Kreuzschiffes nicht geliebt zu haben.

Ehe wir die Kirche verlassen, um die weitläufigen klösterlichen Baulichkeiten, deren Mittelpunkt sie bildet, zu durchwandern, gebe ich Dir die Maaße derselben, wie ich sie nach der Eisenlohr'schen Aufnahme ermittelt habe. Demnach hat das Mittelschiff eine lichte Weite von 29, jedes Seitenschiff eine solche von 17 Fuß badisch. Der Pfeilerabstand ist nicht ganz gleich, er nimmt nach Osten ab, doch nicht in regelmäßiger Proportion. Sein Maximum beträgt 13, sein Minimum 11 Fuß. Die lichte Weite der drei Schiffe mißt 72, die Ausdehnung des ganzen Querflügels 120 Fuß. Endlich erreicht die Kirche im Lichten eine Gesammtlänge von 217 Fuß, wovon 100 auf den durch den Lettner abgetrennten westlichen Theil kommen. So beträchtlich diese Verhältnisse sind, so kommen sie doch wenig zur Geltung, da die Kirche durch die monströsesten Einbauten verhunzt wird. Dahin rechne ich besonders den abscheulichen Ueberbau des Lettners, den eine verständige Restauration bald beseitigen möge. Dann werden hoffentlich auch die drei Portale anstatt der elenden Lattenverschließung ordentliche Thüren erhalten.

Von alter Ausschmückung der Wände habe ich noch einer Spur von Mauerbemalung zu gedenken: es ist das große Bild der Maria, der Schutzpatronin dieser wie jeder Cisterzienserkirche, welches am Triumphbogen sichtbar ist und offenbar von der ersten Bauzeit herrührt. Im Uebrigen war der Tag zu trübe, um noch detaillirtere künstlerische Studien in der kalten und gerade ziemlich dunklen Kirche zu gestatten.

Zwei Thüren münden aus dem nördlichen Seitenschiff in den anstoßenden Flügel des Kreuzganges, die eine aus dem westlichen, die andere aus dem östlichen Theile der Kirche. Die Kreuzgänge bilden ein regelmäßiges Quadrat, dessen Seiten 125 Fuß lang sind. An sie schließen sich nach allen Seiten die Klostergebäude an, so daß sie mit dem von ihnen umgebenen Hofraum den Mittelpunkt der Anlage bilden. Vergebens würde es sein, wollte ich mit Worten den Zauber der Perspektiven schildern, die man von allen Seiten durch die hohen Bogenöffnungen auf die verschiedenen Hallen, Kapellen, Säle, Treppen und andere Räumlichkeiten genießt. Der streng romanische, der reich ausgebildete Uebergangsstyl, der edle frühgothische und die brillante Gothik des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts mischen sich hier in wunderbar malerischer Weise. Selbst Abbildungen, wie die vortrefflichen im Eisenlohr'schen Werke, vermögen nur eine schwache Andeutung zu geben. Warum hat die Photographie noch nicht versucht, von diesen reichen und prächtigen Durchblicken uns Blätter zu verschaffen? Hat man ja doch Photographieen von allen Theilen der Alhambra; warum nicht auch von Gebäuden wie Maulbronn — und laß mich hinzusetzen wie Marienburg, denn diese beiden Schöpfungen sind von allen mittelalterlichen Werken, die ich gesehen habe, für den Künstler, zumal den Architekten, vom höchsten Interesse. Gerade hier kann er erkennen, in welcher Weise die alten Meister mit den zu ihrer Zeit herrschen-

*) Wenn Klunzinger S. 14 meint, „äußere Spuren deuten auf das einstige Dasein oder die Beabsichtigung einer auffallend niedrigen halbkreisförmigen Absis", so ist dies ein Irrthum, den die genaue Besichtigung der (durch spätere große Spitzbogenfenster geschwächten und gothische Strebepfeiler verstärkten) Chormauern widerlegt.

den Formen den künstlerischen Ausdruck für die mannigfaltigen Bedürfnisse des Lebens gefunden haben. Für die praktische Entwicklung der Baukunst vermögen daher solche Anlagen fruchtbringender zu werden, als alle Kathedralen jener Zeit.

Doch zurück in unsern Kreuzgang. Der an der Kirche hinlaufende südliche Flügel desselben muß ungefähr gleichzeitig mit dem Paradies erbaut sein. Er zeigt denselben eleganten, reichen Uebergangsstyl, eine Menge schlanker Säulchen mit Ringen, scharf profilirten Basen und reich verzierten Kapitälen. An den Gewölben treten aber die im nördlichen Frankreich so beliebten sechstheiligen Kappengewölbe auf, die dadurch entstehen, daß in beiden gegenüberliegenden Mauern noch je eine Stütze mit einer Rippe zwischen den beiden Hauptstützen angebracht wird. Die Fenster sind theils im Rundbogen, theils in kaum merklichem Spitzbogen geschlossen. Das Aeußere hat die Konsolengesimse und die einfachen Strebepfeiler, die wir auch am Paradies fanden.

Entschieden späterer Zeit gehören die übrigen drei Flügel des Kreuzganges an, da ihre älteren Theile den frühgothischen Styl zeigen. Hier sind Kreuzgewölbe und weitgesprengte Bogenöffnungen bei einfachen Strebepfeilern herrschend. Diese Theile gehören in baugeschichtlicher Hinsicht zu den interessantesten des ganzen Klosters, denn es läßt sich an ihnen deutlich die fortschreitende Entwicklung des Styles verfolgen. Man begann offenbar mit dem westlichen Flügel, und durch eine Inschrift an einer Konsole daselbst ist festgestellt, daß dieser Theil um 1309 unter dem Prior Walther durch einen Laienbaumeister Rosenschöphelin, dessen Kopf sammt drei Rosen an der Konsole dargestellt ist, errichtet wurde. Hier tritt der gothische Styl in primitivster Art der Entfaltung vor uns; die Maueröffnungen werden durch gruppirte Säulchen eingerahmt, deren schlanke Schäfte die Ringe abgestreift haben, aus fein profilirten Sockeln aufschießen, die nicht mehr die Energie der Uebergangszeit kennen, und mit glockenförmigen Kapitälen enden, deren Leib ein dürftiges gothisches Blattwerk fast schüchtern bekleidet. Von ausgebildetem Maßwerk ist noch nicht die Rede; wohl aber zeigen sich interessante, noch unbehülfliche Versuche, ein solches zu bilden. Ein sechsfacher Rundpaß durchbricht zur Noth das von einem Spitzbogen eingerahmte Mauerstück, welches über den beiden kleineren Spitzbögen jedesmal entsteht. Die Profilirung der Bogenlaibungen ist noch unentschieden.

Einen weiteren Fortschritt bezeichnet der nördliche Flügel, doch ebenfalls noch in den Gränzen strenggothischen Styles. Hier ist die Mauer bereits kühner, luftiger durchbrochen, denn statt der zweigetheilten Oeffnungen mit kräftigen Säulenbündeln zeigt sie weite viertheilige Oeffnungen mit schlanken Zwischenstäben. Letztere sind freilich noch in Form von Rundstäben gebildet, die sich nach außen und nach innen an einen schmalen Steinpfosten lehnen; allein die komplicirte Bildung ihrer Sockel und das Fortfallen der Kapitäle spricht klar genug den Uebergang von der gebundenen Säulenform zu der freien Pfostenbildung aus. Auch das Maßwerk ist etwas entwickelter, obwohl es noch nicht zu einem festen Prinzip gekommen zu sein scheint und man die Drei-, Vier-, Fünf- und Sechspässe je nach Gutdünken anwendet. Am meisten macht jedoch dieser Charakter des Ungewissen sich an den beiden östlichsten Systemen geltend, wo auch die Entwicklung der Wandfläche noch am mangelhaftesten erscheint. Den letzten Theil bildet offenbar der östliche Flügel, dessen Fenster bereits eine etwas nüchterne und gleichmäßig feststehende Behandlung des Maßwerkes zeigen und dessen Vollendung wohl um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts fallen möchte.

Am nördlichen Flügel des Kreuzganges tritt ein im Anfang des 16. Jahrh. erbautes Quellhaus nach dem innern Hofraum hervor. Seine Mitte bildet eine mächtige Schale, über deren Rand ein jetzt versiegter Brunnen ehemals sein Wasser ausgoß. Dieser zierliche Bau ist regelmäßig aus dem Neuneck konstruirt, bei einem Durchmesser von 21 Fuß mit einem eleganten Rippengewölbe auf schlanken Diensten und mit Fenstern ausgestattet, deren Maaßwerk sich den edlen Formen früherer Zeit anschließt. Ueber dem Gewölbe erhebt sich ein Obergeschoß im Fachwerkbau.

Gerade auf die Axe dieses zierlichen Gebäudes ist ein andrer, an die Außenseite desselben Kreuzgangflügels gelehnter Bau gerichtet, dessen imposante Wirkung der des ungefähr gleichartigen Paradieses durchaus gleich kommt. Es ist das sogenannte Rebenthal, vermuthlich ehemals der Kapitelsaal, dann das Refektorium des Klosters. In einer Länge von 90 Fuß erstreckt sich dieser Prachtsaal von Süden nach Norden, bei einer lichten Breite von 40 Fuß, die durch eine Säulenstellung in zwei gleich breite Schiffe getheilt wird. Von den sieben Säulen haben drei stärkeren Umfang, als die übrigen. Sie zerlegen den ganzen Raum in acht ziemlich quadratische Abtheilungen. Um aber für die mächtigen Gewölbgurte eine Vermehrung der Stützen zu gewinnen, sind in den Zwischenräumen jene dünneren Säulen angebracht, welche, sammt den entsprechenden Konsolen in den Umfassungmauern, die Zwischengurte der wiederum sechstheiligen Gewölbe aufnehmen. Die Struktur ist hier, wie überall an den wichtigsten Gebäuden dieses Klosters von bewunderswürdiger Gediegenheit und Eleganz. Die Anlage der Gewölbe stützt sich noch wesentlich auf den Rundbogen; doch wurde bei einer so complicirten Aufgabe der Architekt zu den eigenthümlichsten Auskunftsmitteln, zu elliptischen Kreuzrippen, spitzbogigen Schildgurten und dreifachen Kämpferhöhen genöthigt. Alles dies kann man nicht schön nennen, allein es trägt das Gepräge energischen Wollens, eifrigen Suchens und freien Schaltens mit den noch eng begränzten technischen Mitteln so deutlich zur Schau, daß dies allein dem Bau den fesselndsten Reiz verleiht. Dazu kommt aber noch die Macht und Würde der Verhältnisse, der Reichthum der plastischen Ausstattung, die hier auf einer seltenen Höhe freier Aufnahme und Reproduktion antiker Motive steht, Eigenschaften, die diesen Räumlichkeiten einen ausgezeichneten Rang in der Bauentwicklung ihrer Zeit vindiciren. Es ist in diesen vielfach ungelenken Denkmalen der Uebergangszeit eine solche Fülle künstlerischer Energie, männlicher Würde und jugendlicher Frische vereint, wie kaum in den Werken einer anderen Zeit. Wie richtig übrigens hier die ästhetische Wirkung berechnet ist, beweisen die hohen Sockel und Basen, die kräftigen Ringe und Säulenschäfte, und die reich gegliederten Deckplatten der Kapitäle. Die Kämpferhöhe beträgt vom Boden 20 Fuß, also die ungefähre Grundlinie der Gewölbquadrate; die Gewölbe aber steigen von da bis zum Scheitel noch 15 Fuß.

Von schönster Wirkung ist der Blick aus diesem geöffneten Saale durch den Kreuzgang und das Quellhaus auf die gegenüberliegenden älteren Theile des Kreuzganges und die dahinter aufragenden ernsten Mauern der Kirche. Eine später vermauerte Oeffnung an der westlichen Seite des Saales verband denselben mit einem gewölbten Raume, den der Volksmund Doctor Faust's Laboratorium nennt, wie auch einer der Mauerthürme den Namen jenes berühmten Doctors trägt, dessen Wirksamkeit eine Lokalsage hierher verlegt; in Wahrheit war es die Küche des Klosters. An die entgegengesetzte Seite derselben stößt ein vom westlichen Kreuzgangsflügel zugänglicher Raum, der vielleicht das frühere Refektorium war. Er hat die beträchtliche Länge von 120 Fuß bei einer Breite von 35 Fuß, die durch eine Reihe paarweis gekuppelter Säulen, sieben an der Zahl, halbirt wird. Eine große Menge von paarweis geordneten Rundbogenfenstern erhellt ihn von drei Seiten. Seine Kreuzgewölbe haben keine Rippen. Der Styl dieses Bautheiles weist ihm eine Entstehungszeit zwischen der Kirche und der Vorhalle, sowie dem „Rebenthal" an. In seiner nächsten Umgebung finden wir auch eine bestimmte Jahreszahl. Die westliche Umfassungs-

mauer dieses Saales liegt nämlich in derselben Flucht mit der westlichen Schlußmauer der Kirche. Der Raum zwischen beiden wird durch einen Keller mit spätgothischen Gewölben gefüllt, an dessen Außenmauer man an einer Lisene die ohne Zweifel authentische Jahresbezeichnung 1201 findet. Der kreuzgewölbte Gang, der hier sich verlegt, um die Verbindung zwischen dem Paradies und den nördlicher gelegenen Theilen herzustellen, ist in spätgothischer Weise überwölbt und ausgebaut worden, so daß auf den romanischen Lisenen gothische Rippen aufruhen.

Begeben wir uns wieder in den Kreuzgang zurück, so finden wir am östlichen Ende des nördlichen Flügels eine schön angelegte Treppe aus gothischer Zeit, und hinter derselben ein gewölbtes Gemach, welches, wie die Abbildungen an den Wänden andeuten, als Geißelkammer diente. Auch von hier aus öffnet sich ein malerischer Durchblick auf Kreuzgänge und Kirche. Aus derselben späteren Zeit stammt endlich der neue Kapitelsaal, der mit eleganten Fächergewölben auf drei schlanken Rundsäulen ausgeführt ist, durch ein breites Portal und reich verzierte Fensteröffnungen mit dem Kreuzgang in Verbindung steht, und einen entzückenden Blick sowohl auf den nördlichen und westlichen Flügel und das Quellhaus, als auch auf den südlichen und die dahinter aufragende Kirche gewährt. Nach Osten erweitert sich dieser schöne Capitelsaal mit einem aus dem Achteck construirten Vorbau, der vermuthlich auf seinem erhöhten Boden einen Altar enthielt. Der Saal selbst ist 50 Fuß lang und 28 Fuß breit.

Zwischen diesem und der bereits erwähnten Geißelkammer liegt ein Verbindungsgang, der in das sogenannte Parleatorium, den Sprechsaal, mündet. Letzterer ist ein 88 Fuß langer, nur 20 Fuß breiter Raum, der ein mit gothischen Netzrippen bedecktes Tonnengewölbe hat. Es ist der einzige in schiefem Winkel angelegte Bautheil des Klosters; diese Richtung aber war vermuthlich durch die Lage des aus dem Kreuzgang führenden Verbindungsgangs und der Abtswohnung bedingt. Letztere nämlich, das sogenannte Herrenhaus, welches den östlichen Theil des ganzen Baucomplexes bildet, ist zwar in spätgothischer Zeit umgebaut worden, allein seine südliche Umfassungsmauer rührt noch aus dem zwölften Jahrhundert. Sowohl von hier, als auch aus dem neueren Kapitelsaal führen steinerne Wendeltreppen aufwärts nach dem Oratorium, welches über dem Parleatorium angeordnet ist, und gleich diesem elegante Netzgewölbe mit trefflich sculpirten, leider mit Tünche verschmierten Schlußsteinen hat. Alle diese Theile stammen gleich dem Umbau des Herrenhauses aus dem funfzehnten Jahrhundert. Hier bildet im Erdgeschoß ein langer Saal den Hauptbestandtheil. Die Holzbalken seiner Decke ruhen auf sechs Steinpfeilern, deren Kapitäle merkwürdiger Weise die Würfelform haben (die allerdings für das Auflegen der Balken sich trefflich eignet), auf deren Schäften aber ein rankenartiges Maaßwerk ausgemeißelt ist. An der Nordseite erhebt sich, auf säulenartigem Unterbau vom Boden aufwachsend, ein zierlicher Erker in spätgothischen Formen. Diese Seite liegt nach einem stillen, von Wirthschaftsgebäuden eingeschlossenen Hof, in dessen Mitte ein zierlicher Brunnen aus derselben Zeit des funfzehnten Jahrhunderts steht. Aus einer in Blei gegossenen Pyramide fällt das Wasser in eine große Schale aus Glockengut, von welcher es dann durch Köpfe in die untere steinerne Schale gespieen wird.

In der Kirche hatte ich nicht begreifen können, wozu der Raum diene, den ich, nach dem äußern Aussehn der Kirche zu schließen, über den Kreuzarmen sammt ihren Kapellen vermuthen mußte. Denn während nach Außen ein hohes Kreuzschiff die Kirche auszeichnet, geht die gewöhnliche Wirkung desselben für das Innere ganz verloren, da sowohl die Kapellen, als auch der übrige schmale Raum der Kreuzarme die Höhe der Seitenschiffe nicht übertrifft. Im oberen Geschoß der Klostergebäude wurde mir dies Räthsel gelöst, da ich über dem nördlichen Kreuzflügel die Bibliothek, ein hohes Gemach, dessen spitzbogiges Tonnengewölbe auf zwei schlanken Säulen ruht, fand. Ein ähnlicher Raum soll auch über dem südlichen Flügel liegen.

Schließlich besichtigten wir noch das Aeußere der Kirche. Wir fanden die Mauerflächen ungegliedert, nur auf den Ecken treten Lisenen zur Verstärkung auf. Dagegen krönt alle Theile ein kräftig und reich profilirter Rundbogenfries mit einem durch hervorgekantete Steine gebildeten Zickzackgesims, auch an den nicht sehr steilen Giebelkanten aufsteigend. In der östlichen Schlußwand läßt das breite, später hineingebrochene gothische Fenster es zweifelhaft, wie ehemals dieser Theil ausgebildet war. Dagegen zeigt die westliche Façade über dem Dach des Paradieses zwei gewöhnliche im Rundbogen geschlossene Fenster, darüber ein Rundfenster mit einem Sechspaß.

Mit diesen Reisenotizen, denen freilich das Beste, die Beigabe anschaulicher Zeichnungen fehlt, mußt Du, lieber Freund, Dich begnügen. Versäume indeß nicht, durch Anschauen der trefflichen Abbildungen in dem Eisenlohr'schen Werke den Mängeln meines Berichts zu Hülfe zu kommen.

Franz Tschischka.

Nekrolog.

Oesterreich verlor einen verdienten Forscher auf dem Gebiete der Alterthums- und Geschichtsforschung — Franz Tschischka. Er starb zu Wien am 15. November d. J. an der Cholera im 69sten Jahre seines Alters, wenige Tage bevor er in sein 70stes Lebensjahr getreten wäre. Er war geboren zu Wien am 18. November 1786 und bis zum Jahre 1847 im Archive und der Registratur des Wiener Magistrats thätig, der er als Direktor in den letzten Jahren vorstand. Er gehört mit Primissen zu den ersten Oesterreichern, welche das mittelalterliche Kunst- und Volksleben Oesterreichs zur Aufgabe ihrer Studien gemacht haben. Seine Schriften sind, wenn auch in vieler Beziehung veraltet, doch gegenwärtig noch unentbehrlich für Alle, welche die Geschichte, die Kunst und das Volksleben Oesterreichs studiren wollen. Das Verzeichniß derselben nach Feil's genauen Angaben in der Beilage der Wiener Zeitung dürfte den Freunden der Kunst und des Alterthums nicht unwillkommen sein. Sie sind der sprechendste Beweis seines literarischen Wirkens.

Im Jahr 1818 gab Tschischka mit Max Schottky „die österreichischen Volkslieder mit ihren Singweisen" heraus (2te Auflage 1844), im J. 1822 die „österreichischen Volksmärchen in österreichischer Mundart" (siehe Wiener Jahrb. XII. 171—186, XVII. 254—255 und österreichische Blätter für Literatur und Kunst Jahrgang 1844. 133—135, 237—240), „die Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien", erste Aufl. 1823, zweite Aufl. 1843; — „der St. Stephansdom in Wien 1832. Folio. 21 S. mit 44 Kupfertafeln von Wilder" (die Kritik dieses Werkes in den österreichischen Blättern für Literatur und Kunst 1844. 137—167, 233—272) sind Zeugniß seiner Thätigkeit in Betreff des Stephansdomes. Pezzl's „Beschreibung von Wien" und seine „Chronik von Wien" gab Tschischka mehrmals in vermehrter und verbesserter Auflage (erstere zuletzt 1841, letztere zuletzt 1842) heraus; seine „Geschichte Wiens" fällt in das Jahr 1847, die 2te Auflage 1853. 1836 erschien sein vielfach lückenhaftes Werk „Kunst und Alterthum in Oesterreich" gr. 8. S. 448; 1834 sein „Gefährter auf Reisen in dem österreichischen Kaiserstaat." — Außerdem schrieb er den Text zu Reinhold's „malerischen Ansichten von Klosterneuburg" 1822 und

zu Borr's „österreichischem Ehrenspiegel" 1836. Kleinere Aufsätze erschienen aus seiner Feder in verschiedenen österreichischen Zeitschriften.

In seinem Nachlasse ist ein großes, noch ungedrucktes Idiotikon vorhanden, von dem einzelne Partien in österreichischen Blättern erschienen sind. Die Wilderschen Zeichnungen und Stiche für seine projektirten „Kunstdenkmale der Vorzeit" sind in Th. v. Karajan's Besitz übergegangen und dürften in den Publikationen des österreichischen Alterthumsvereins veröffentlicht werden.

Zeitung.

Iq. **Berlin,** im November. Der vom Baurath F. Hitzig erbaute Circus ist in diesen Tagen vollendet worden und wird seiner Bestimmung demnächst übergeben werden. Das vornehmlichste Constructionsverdienst dieses stattlichen Baues besteht darin, daß der im Zwanzigeck angelegte Zuschauerraum bei einem Durchmesser von 120 Fuß keinerlei freistehende Stütze im Innern hat. Durch eine solide Eisenconstruktion ist es möglich geworden, dieses für die praktische Benutzung so wichtige Resultat zu erzielen. Zwanzig eiserne Träger steigen gleich den Sparren eines Zeltdaches empor und schließen sich in einem Kranz, aus welchem ein mächtiger, aus Steinpappe gefertigter, reich vergoldeter Kronleuchter herabhängt. Die Construktion ist auf ansprechende Weise durch ein vergoldetes Arabeskenwerk dekorirt. Auch das eiserne Band, welches ringsum in der Umfassungsmauer die Träger aufnimmt und zusammenhält, ist mit vergoldeter Stuckaturdekoration bedeckt. Aus den Zapfen der eisernen Träger hangen zwanzig kleinere Kronleuchter herab, welche in allen Theilen des Raumes genügendes Licht verbreiten. Ueber dem Haupteingang erhebt sich die königliche Loge, deren Architrav von Karyatiden getragen wird. Sie steht mittelst einer verschließbaren Portiere mit einem geräumigen Vorsaal in Verbindung, zu welchem der gesonderte Aufgang auf einer steinernen Wendeltreppe führt. Gegenüber der königlichen Loge ist die Loge des Orchesters; hier findet sich auch eine Vorrichtung, vermöge deren erforderlichen Falls der Circus mit einer kleinen Schaubühne in Verbindung gesetzt werden kann. Der Eindruck des ganzen Raumes ist leicht, zierlich und durch die häufige Vergoldung selbst reich. Die Sitzreihen sind bequem angeordnet. Ueber ihnen zieht sich rings an den Wänden ein von Steffeck gemalter Fries hin, der die Geschichte der Reitkunst in einer Reihe von Bildern vorführt. Diese Bilder sind frisch und lebendig gemalt auf blauem Grund, doch hätte eine mehr friesartige Composition den architektonischen Zweck wohl noch besser erfüllt. Die Decke ist zeltartig mit Arabesken und tanzenden Figuren von dem Maler Moolenaer bemalt. Zwischen den Feldern des Frieses erheben sich Pilaster, welche in Karyatiden zur Aufnahme der einzelnen eisernen Träger enden. Auf diese Weise ist eine organische Gliederung der Wände und ein Hervorwachsen der Deckenconstruktion aus dem Unterbau künstlerisch dargestellt. Die Sitzreihen sind auf gewölbtem Unterbau angelegt; dies Gewölbe bildet einen um den ganzen Raum sich ununterbrochen fortsetzenden Gang. Die unteren Reihen können durch eine Röhrenleitung mit heißem Wasser erwärmt werden. Alle Treppen sind massiv angelegt, so daß nur das Dach abbrennen kann. Auch ist durch zahlreiche gesonderte Aufgänge ein möglichst schnelles Ausströmen der versammelten Menge, die sich auf 3000 Zuschauer belaufen kann, gesichert. In den hinteren Räumen ist außer den Garderoben Stallung für sechzig Pferde. Vorn zu beiden Seiten des Vestibüls ist eine Conditorei und eine Restauration angelegt, beide polygon und dadurch bemerkenswerth, daß hier die ganze Circusmauer auf einer einzigen eisernen Mittelsäule ruht. Das Aeußere ist einfach, aber in guten Verhältnissen angelegt.

⊙ **München.** Wenn bei einzelnen Gelegenheiten auch „beharrliches Schweigen" als eine Sprache gelten kann, und zwar als die gelindeste und rücksichtsvollste, die überhaupt in Anwendung zu bringen ist, so hat das D. Kunstblatt vollkommen Recht gehabt, der „Entdeckung Amerikas" von Moritz Rugendas bisher in keiner Weise Erwähnung zu thun. Dieses Gemälde, seit seiner Vollendung hier und in Augsburg einem größeren Publikum zugänglich, bildet noch jetzt in den verschiedensten Kreisen einen wesentlichen Stoff der Unterhaltung, weniger in Betreff seiner Eigenschaften und seines Werthes, als in Betreff der Art und Weise, die sein Urheber in Anwendung zu bringen wußte, um die Herstellung überhaupt zu ermöglichen und ihm dann nach Außen hin durch Benutzung einzelner Federn eine Bedeutung zu verschaffen, die demselben in Wirklichkeit nicht inne wohnt. Gerne würden auch wir diese Angelegenheit mit Stillschweigen übergangen haben, die in ihrer Erörterung so wenig Erquickliches zu bieten hat, wenn es nicht, nach all' dem Lärmen, der seither geschlagen worden, endlich im Interesse der Kunstgeschichte der Gegenwart als eine wirkliche Pflicht erschiene, dasjenige, was hier an Ort und Stelle in Aller Munde lebt, auch der Oeffentlichkeit gegenüber auszusprechen und gewissenhaft und treu in die Annalen einzutragen.

Hinc facta loquuntur. Als S. M. der regierende König Maximilian von Baiern den Entschluß faßte, eine Reihe der hervorragendsten Momente der Weltgeschichte von den namhaftesten deutschen Künstlern in großen Dimensionen ausführen zu lassen, um das Innere des zu erbauenden Athenäums damit zu schmücken, wurde auch M. Rugendas, der sich durch seine amerikanischen Reisen einen Namen erworben, mit dem Antrage beehrt, einen der Gegenstände, und zwar die Entdeckung Amerikas auf großer Leinwand zur Ausführung zu bringen. Bereitwillig nahm damals der Künstler einen Auftrag an, dessen Ausführung, wie die allgemeine Stimme kund gab und er sich selbst vielleicht gestehen mußte, seine Fähigkeiten nicht gewachsen seien. Die Arbeit wurde begonnen; aber nach Jahr und Tag stellte sich die Thatsache fest, daß ein Gelingen des Unternehmens im Bereiche der Unmöglichkeit liege. Statt von der Arbeit zurückzutreten, sah sich der Künstler, in der Bedrängniß seiner Verpflichtungen, veranlaßt, auf ein anderes Mittel der Förderung zu sinnen und bald gelang es ihm, die Theilnahme mehrerer seiner Kunstgenossen für seinen Zweck zu bewegen. Nicht an die Schlechtesten hat er sich zu wenden gewußt, denn Pilotz, Theodor Horschelt und Voltz hatten die Liebenswürdigkeit, mit Aufopferung ihrer Zeit und ihrer Kräfte eine so umfangreiche Arbeit zu vollenden, deren Neugestaltung von Grund aus als eine Sache der Nothwendigkeit erschien. So gedieh das Werk, während Rugendas die Schweiz durchreiste, zu glücklichem Ende. Jeder der bezeichneten Künstler hatte denjenigen Theil zur Bearbeitung übernommen, für den ihn sein Talent am glänzendsten befähigte, und bei einer gewissen genialen Flüchtigkeit der Behandlung entstand eine Arbeit, die den Charakter einer frischen, in großem Maßstabe hingegossenen Skizze an sich trägt. Der Zweck war erreicht und Rugendas hätte jetzt, das Gefühl der Dankbarkeit gegen seine rettenden und uneigennützigen Freunde im Herzen, ruhig das von jenen vollendete Werk abliefern können, ohne daß Jemand von der Angelegenheit irgend Notiz zu nehmen für nöthig gefunden haben würde. Jetzt aber, wo der Künstler sich selbst in so hohem Grade übertroffen sah, begann die künstlerische Eitelkeit ihr trügliches Spiel der Täuschung über eignes Können; alle Welt erhielt Einladungen, das herrliche Werk zu bewundern und besonders wurden solche auf das Freundlichste berücksichtigt, die gerne jede Gelegenheit wahrnehmen, ihrer Feder entströmen zu lassen, was ihnen zu gefälliger Verarbeitung eingegeben wird. In Folge dessen brachte zuerst die Neue Münchener Zeitung einen Artikel, der den Maler Rugendas als den Schöpfer einer neuen Gattung der Historien-, als den Regenerator der heutigen Landschafts-Malerei hinstellt und alles das, was der bescheidene Künstler den Besuchern seines Ateliers, wie wir selbst aus Erfahrung kennen gelernt, immer aufs Neue zu wiederholen pflegt, in wohlgeordneter Rede reproduzirt. Es befremdete uns in diesem Blatte nicht; daß hingegen die A. Allgemeine Zeitung im persönlichen unverdienten Interesse ihres Landsmanns, einem früheren, längst außer Thätigkeit getretenen Correspondenten ihre Spalten wieder geöffnet hat, nachdem der regelmäßige Berichterstatter in Sachen der Malerei wenige Tage zuvor, zwar durch die Blume, aber doch hinreichend verständlich über Werth und Entstehungsart des Bildes sich ausgesprochen, gehört unter diejenigen Trostlosigkeiten, die der leidigen Zersplitterung zuzuschreiben sein möchten, welche seit Dr. Kolb's plötzlicher Erkrankung in den Redaktionsverhältnissen sich geltend macht.

Die vielfach wiederholten Schilderhebungen in der Lokalpresse haben indessen dazu beigetragen, endlich die Wahrheit der Thatsachen an das Licht zu bringen und die persönliche Versicherung des großen Reisenden, daß er, mit Cornelius und Kaulbach auf einer Linie stehend, sich wie jene zur Ausführung seiner Arbeit nur untergeordneter, dienstbarer Kräfte bedient habe, muß eben so anmaßend, als undankbar und — komisch erscheinen.

Da noch zuletzt der Künstler wiederholt die Versicherung ausgesprochen, er werde demnächst, ermuthigt durch seine glänzenden Erfolge, ein neues Werk und zwar die Entdeckung der Freundschaftsinseln in gleichen Dimensionen in Angriff nehmen, so können wir nur mit dem aufrichtigen Wunsche schließen: Davor möge der Himmel all' seine Freunde gnädig bewahren! —

(Der heutigen Nummer ist ein Holzschnitt beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal, Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Andreas Schlüter

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 50. **Donnerstag, den 13. December.** **1853.**

Rahl's Entwürfe zur Ausschmückung des Waffenmuseums im k. k. Arsenal zu Wien.

Die schönste Zierde, ja den idealen Mittelpunkt des neuen Arsenals vor der Belveder-Linie bildet unstreitig das von Hansen erbaute Waffenmuseum. Läge es in unserer gegenwärtigen Aufgabe, den architektonischen Werth dieses Kunstwerkes zu besprechen, so würden wir vor Allem auf die geist- und phantasiereiche Durchbildung des Rundbogenstyls in demselben aufmerksam machen, die alles Aehnliche, von der neueren Zeit in diesem Sinn Angestrebte an harmonischer Verknüpfung und Durchdringung der gebotenen Elemente, so wie an schöpferischer Erfindungskraft in deren organischer Fortentwickelung weit überflügelt. Allein wir müssen uns für diesmal damit begnügen, den Leser im Allgemeinen auf das edle Ebenmaaß in den Verhältnissen dieses Baues, auf die ruhige, wahrhaft antike Größe seiner Totalwirkung hinzuweisen, um sofort seine Theilnahme für die würdige Vollendung des Ganzen, nämlich für die malerische Ausschmückung der Innenräume, wie sie dem Künstler vorgeschwebt und in der genialen Conception seines Freundes Rahl zu einem tiefdurchdachten, trefflich gegliederten Cyklus von Entwürfen sich gestaltet hat, anzuregen. Wir führen ihn demnach durch das ungemein reiche Portal und die heitere Vorhalle des Mittelbaues, über die Treppe hinan, deren Seitenwände theils zwischen zierlichen Säulenbögen, theils in größeren, in die Hauptmauern eingesenkten Nischen militärische Embleme, Rüstungen und Standbilder zu tragen bestimmt sind, unter dem mächtigen Eindruck monumentaler Größe, den eine auf der oberen Balustrade aufgepflanzte Reiterstatue in uns zurückläßt, unmittelbar in den Hauptsaal, in welchem die alten, insbesondere historischen Waffenstücke ihre Stelle finden sollen. Er bildet ein regelmäßiges, von einer hohen Kuppel überwölbtes Viereck, welches sein Licht theils von oben, theils durch drei große, dem Eingang gegenüberliegende, anmuthig durchbrochne Rundbogenfenster mit darüber befindlichen Rosetten empfängt, während rechts und links hohe Bogenthüren in die zur Aufstellung und Aufbewahrung moderner Waffen dienenden Seitentrakte führen. Halbkreisförmige Bögen von 10' Vertiefung stellen die Verbindung der Kuppel mit den Wänden her und bilden bei ihrem Zusammentreffen untereinander und mit der Kuppel vier sphärische Dreiecke oder Zwickel. Die mächtigen Wandnischen von 36' Breite und 23' Höhe, welche dadurch entstehen, sind zur Aufnahme von vier großen historischen Bildern bestimmt und werden zu diesem Zweck durch eine zwischen den Fenstern und Rosetten so wie über den Thürbögen rings um den Saal hinlaufende Gallerie von der unteren Hälfte desselben abgeschlossen, natürlich jedoch ohne daß dem unten stehenden Beschauer der Gesammtanblick der Gemälde dadurch geschmälert würde, zu deren eingehenderen Betrachtung sie alsdann den geeignetsten Standpunkt darbieten.

Bevor wir indessen, mit der Einbildungskraft der Wirklichkeit vorgreifend, sie zu diesem Behuf ersteigen, wollen wir uns von den vier symbolischen Gestalten, die sich aus dem Goldgrund der Kuppel in großen Dimensionen und leuchtender Farbenpracht hervorheben, das Verständniß für die geschichtlichen Darstellungen erschließen lassen und mit dem lebensfrischen Epos, welches der ebenfalls zu der Kuppel gehörige Rundfries vor uns aufrollt, den Uebergang so zu sagen aus der Lyrik jener prototypischen Gestalten in die dramatisch bewegte Fülle dieser Hauptbilder gewinnen.

Vier Prinzipien sind es, so denkt sich der Meister, aus denen sich der Krieg rechtfertigen und mit den Gesetzen einer moralischen Weltordnung in Einklang bringen läßt: die Befreiung des Vaterlandes von fremdem Druck, dargestellt durch Gideon, zu dessen Füßen der panische Schrecken am Boden liegt, er selbst in die Posaune stoßend, eine Fackel in der Hand, mit der Umschrift: „Ein kluger Mann ist oft besser als ein starker." Buch der Weisheit 6, 1. Sodann die Vertheidigung des Vaterlandes gegen den Hohn und Uebermuth andringender Feinde, versinnbildet in dem Hirtenknaben David, der den Riesen Goliath erlegt, denn: „die Kraft zum Siege kommt von oben" Macc. 3, 19. Weiterhin der Kampf auf göttlichen Befehl

im Dienste der Religion, Josua das Land der Verheißung seinem Volk erstreitend; er gebietet der Sonne und dem Monde Stillstand, weil: „gesegnet der Mann, der sein Vertrauen auf den Herrn setzt." Jerem. 17. Endlich zur Bezeichnung des Kampfes für die Aufrechthaltung des Gesetzes und der Autorität der Erzengel Michael, wie er den Satan besiegt, als Sinnspruch: „durch Gerechtigkeit wird der Thron des Herrn befestiget." Sprüche Sal. 25, 5. 1. Diese Prinzipien bestimmen die Reihenfolge der großen Wandgemälde und die Wahl ihrer Gegenstände aus der älteren Geschichte Oesterreichs, in die wir uns zunächst durch die Darstellungen des Frieses einführen lassen.

Da ruht die Donau, eine herrliche Frauengestalt, als Mutter der Völker im alten Norikum gedacht, zu deren Füßen das neugeborne Kind in den Wellen des Stromes gebadet wird, vor deren Augen die Heranwachsenden im Waffenspiel sich üben; so gekräftigt ziehen sie zur Jagd hinaus und dort sehen wir den Jüngling seine Erstlingsbeute, das Fell des Auerochsen heimbringen, zum Stolz und zur Freude der Mutter, die mit den Schwestern das Hauswesen besorgt, während des Hauses Reichthum, die fruchtbaren Herden der Obhut des jüngeren Bruders anvertraut sind. Aber bald soll der heitere Frieden der Einen gestört, die reife Manneskraft des Andern einer schwereren Prüfung ausgesetzt werden, der Zusammenstoß mit den Römern droht; was bedarf es noch der Mahnung des Vaters zur Tapferkeit? Die Geliebte der Jugend selbst umgürtet ihren Helden mit dem Schwert, der kleine Bruder trägt die Lanze herzu, seine Schutzwaffe ist der Segen des greisen Ältervaters, und so folgt er, in dem aufmunternden Zuspruch des bewährten Freundes Trost im Trennungsschmerze findend, dem voranreitenden Führer ihrer Wahl, den der Sänger begleitet, um mit dem Ruhmespreis der Gefallnen den Thatendurst der Ueberlebenden zu entflammen. Doch die ungeschulte Naturkraft muß der Römischen Kriegskunst unterliegen; es folgen Scenen des Todes, der Gefangenschaft, der Unterwerfung; der feindliche Feldherr gründet zur Befestigung Römischer Herrschaft und zum Schutze Römischer Kultur in diesen Gegenden das Castell von Vindobona. Bald erscheinen die Boten des Heils, um in dem von dem Schwerte der Römer aufgelockerten Erdreich den Samen des Christenthums auszustreuen, St. Severinus nimmt den Rugierfürsten Velthejus mit seiner Familie in den Schooß der Kirche auf. Da brechen die Stürme der Völkerwanderung herein; der furchtbare Attila mit seinen Hunnenschaaren eröffnet den wilden Reigen, die Avaren schließen ihn und an der Stelle altgermanischer Tugenden sehen wir die entfesselte Wüstheit des Barbarenthums sich tummeln: die Liebe hat sich in viehische Wollust verkehrt, die Tapferkeit ist in boshafte Grausamkeit ausgeartet, Fraß und Völlerei machen den erlaubten Genuß zum ekelhaften Laster.

Horch! da ertönt die Posaune Gideons, ein panisches Entsetzen für die rohen Dränger, ein Ruf zur Rettung für die schmachvoll Unterdrückten; ein Held aus dem fernen Westen lichtet mit der Fackel höherer Gesittung aufs Neue diese trostlose Nacht; es ist Karl der Große, den wir auf dem ersten Hauptbild, unter der symbolischen Gestalt des Gideon, einen jener Pfahlwälle erstürmen sehen, hinter denen die Avaren in der Schilderung, die das Fries abschließt, ihr schamloses Gebaren treiben. Zwei Riesen, Giesher und Einher, bahnen, der Sage nach, den Weg in die feindliche Heeresmacht, die bald theils erschlagen oder zum Tode verwundet darniederliegt, theils in wilder Flucht sich auflöst. In der Rahmenverzierung ist in ornamentalen Buchstaben der Bibelspruch zu lesen: „Begehre von mir, so will ich dir geben die Völker zu deinem Erbe und zu deinem Eigenthum die Gränzen der Erde." Ps. 2, 8. Schon die oben erwähnte Bibelstelle be Gideon, dem Sieger durch List: ein kluger Mann ist oft besser, als ein starker, hatte auf die **Weisheit** des Heerführers in Karl dem Großen hingedeutet, der zugleich als Gründer der Oesterreichischen Mark das Fundament der Monarchie legt.

Das zweite Wandgemälde stellt die Schlacht an der Leitha vor, die Friedrich der Streitbare gegen die Mongolen gewinnt. Als Vertheidiger bezeichnet ihn die entsprechende Gestalt in der Kuppel, David, der den Goliath überwältigt, in naheliegender Beziehung auf den kleinen Herzog von Oesterreich, an dessen tapferem Widerstand sich die neue Fluth, der kein Alter und Geschlecht schonenden, tempelräuberischen Horden Asiens bricht. Auch der Charakter des Kampfes muß hier nothwendig ein anderer sein, als in dem vorigen Bilde: der Befreier greift an, daher dort ein Sturm auf das befestigte Lager; der Vertheidiger schlägt den Anprall der Feinde ab, die hier in den Fluß gesprengt werden und wir machen mit dieser Bemerkung, die sich zugleich auf die folgenden Kompositionen bezieht, auf das Bestreben des Künstlers aufmerksam, auch in der äußerlichen Anordnung möglichst Mannichfaltigkeit in diese Schlachtenbilder zu bringen. Die Umschrift lautet: „Er beschützte das Land mit der Stärke seines Armes und behielt es als der Mächtigste Job. 22, 8.

So hatte sich unter gewaltigen Kämpfen das germanische Element des nachrömischen Kulturstaates mit Hülfe verwandter Volksstämme gegen die Unkultur des Ostens zunächst in seinem materiellen Bestand gesichert und es begann nun das christliche Element desselben sein eigenthümliches Leben zu entfalten, das alle Stände durchdringend, dem kriegerischen insbesondere jenen Charakter begeisterter Ritterlichkeit aufprägte, aus welchem die Kreuzzüge des Mittelalters hervorgingen.

Auch Oesterreich, das seinen Antheil an ersterer Aufgabe so ehrenvoll gelöst, sehen wir gleich rühmlich auf dieser Bahn voranschreiten. Unter Josua, dem Kämpfer um das gelobte Land auf Gottes Geheiß, zeigt uns das dritte Hauptbild den Herzog Leopold den Tugendhaften, wie er die Mauern von Ptolemais erstürmt; seinem Gefolge voran hat er die Zinnen erstiegen, der letzte verzweifelte Widerstand ist für den Augenblick gegen ihn allein gerichtet, aber ohnmächtig gegen den Mann, mit dem der Segen des Herrn ist, weil er sein Vertrauen auf Ihn gesetzt hat; darum lassen andere bereits verzagend von dem Kampfe ab und Weiber und Kinder flehen die Gnade des Siegers an. In der Rahmenverzierung: „Sturmgeräth und Mauerbrecher wird er gegen deine Mauern richten und deine Thürme mit seiner Kriegsrüstung zerstören." Ezech. 2, 6, 9.

Aber auf diese Blüthezeit des Mittelalters folgen die unseligen Wirren zwischen dem päbstlichen Stuhl und dem Kaiserthum, zwischen der weltlichen und geistlichen Macht, die bestimmt zu sein schienen, den weisen Spruch des Stifters unserer Religion: Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist, zur Anerkennung und Geltung auch in dem politischen Leben der Völker zu bringen; das Resultat ist: der Kirche, als Heilanstalt und Trägerin der Gnade steht der Rechtsstaat der neueren Zeit, als Schirmer und Handhaber des Gesetzes, gegenüber oder besser gesagt zur Seite. Für Deutschland ist diese Thatsache ausgesprochen mit Rudolf von Habsburg. Ihn sehn wir auf dem vierten Wandgemälde das Recht und die gesetzliche Ordnung gegen den Vasallentrotz des vom Reiche abgefallenen Böhmenkönigs aufrecht erhalten. Das Gottesgericht ist vollzogen, den Siegern der guten Sache überwältigt bei der Leiche des gefallenen Gegners das Gefühl von der Vergänglichkeit irdischer Größe, auf seiner gedankenreichen Stirne verklärt sich die sühnende Gerechtigkeit zu versöhnter Milde.

Dem Herzen des Oesterreichers deutet sich von selbst der Sinn-

spruch: „Er verherrlichte ihn unter seinem Volke und schwur ihm, daß er wachsen würde wie der Staub der Erde und daß sein Saame erhöht werde wie die Sterne." Sirach 44, 22. 23.

Fortan ist die Geschichte des Hauses Habsburg die Geschichte Oesterreichs, und wir können mit dem historischen Auftreten des ersteren diesen Staat der Idee nach als vollendet betrachten, wenn freilich diese Vollendung in Wirklichkeit nur Sache der zeitlichen Entwicklung bleiben konnte. Daher stellt uns der Künstler gleichsam als Endergebniß seiner bisherigen Schilderungen die Monarchie nach ihrem gegenwärtigen Bestand in den allegorischen Gestalten der Kronländer dar, von denen je zwei und zwei auf jeder Seite eines Hauptbildes an den Flächen der oben erwähnten vertieften Bögen angebracht werden sollen. Ein jedes dieser acht Paare hält eine Standarte, auf welcher die Namen der vorzüglichsten Helden der entsprechenden Kronländer zu lesen sind, und die als Symbol der Einheit der Monarchie die Reichskrone auf ihrer Spitze trägt, zwischen sich empor.

Endlich hat uns aber auch der ideale Gehalt jener Wandgemälde in ihrem Zusammenhang mit den vorbildlichen Gestalten der Kuppel den Charakter eines wahren christlichen Helden und einer Heldenarmee, wie die österreichische, zu deren Ehrentempel eben dieses Gebäude ausersehen, zur Anschauung gebracht und so heben die Darstellungen der vier Cardinaltugenden: Weisheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Religion in den vier ebenfalls schon erwähnten Zwickeln, die Hauptseiten eines solchen Heldencharakters, in schöner Durchführung des Grundgedankens, auch allegorisch hervor.

Im Wesentlichen derselbe Grundgedanke würde der Dekorirung der beiden Seitensäle unterlegt werden, die jedoch der Bestimmung dieser Räume zur Aufbewahrung moderner Waffen gemäß, ihre Stoffe aus der neueren Geschichte Oesterreichs zu wählen hätte. Sobald die Aussichten für die definitive Ausführung der geschilderten Entwürfe einigen Halt gewonnen haben, wird der Künstler, der jetzt seine Arbeitskraft für Privataufträge verwerthen muß und durch solche dringend in Anspruch genommen ist, auch diesen seinen Ideen Gestalt geben und wir freuen uns, schließlich einige Andeutungen hierüber mittheilen zu können. In jeden dieser Säle würden zwei allegorische Darstellungen über den Fenstern und zwei geschichtliche auf den gegenüberliegenden Wänden zu malen kommen, nämlich in dem ersten Kaiser Ferdinand II., den die gefährdete Religion um seinen Schutz anfleht, gegenüber die Schlacht bei Nördlingen, unter dem Befehl des Erzherzogs, nachmaligen Kaiser Ferdinands III. und Karl VI. mit Maria Theresia, welche die europäische Kultur gegen den Halbmond vertheidigen, gegenüber die Eroberung Belgrads durch Prinz Eugen von Savoyen. In dem zweiten Saal über dem einen Fenster Kaiser Franz, der Deutschland von dem Franzosenjoch befreit, mit der Schlacht bei Aspern unter Erzherzog Karl als Gegenbild, über dem andern Se. jetzt regierende Majestät Franz Joseph I. als Aufrechthalter des Gesetzes gegen die Umsturzversuche der neuesten Zeit, gegenüber der Sieg bei Novarra über das revolutionsfreundliche Piemont. Die übrigen freien Flächen wären mit den Bildern der bedeutendsten Feldherrn dieser verschiedenen Perioden auszuschmücken und in dem Ganzen auch vorzüglich darauf Bedacht zu nehmen, zugleich die Entwicklungsgeschichte der österreichischen Waffengattungen und Kriegstrachten anschaulich zu machen.

Wer unserer Schilderung mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, oder wohl auch Gelegenheit gehabt hat, die fertigen Entwürfe in ihrer meisterhaften Ausführung und nach ihrem vollen künstlerischen Werth kennen zu lernen, der wird uns gerne beipflichten, daß das Zustandekommen dieses Werkes in der beabsichtigten Weise für die neuere Kunstgeschichte Oesterreichs Epoche machen würde, wie es denn auch nach der architektonischen Seite hin der Ausbau des Arsenals und insbesondere dieses Waffenmuseums bereits gethan hat. Der Geist und die Einsicht, die sich bei der ganzen Durchführung des Arsenalbaues in so seltenem Maaße kundgegeben, der wahrhaft künstlerische Sinn und geläuterte Geschmack namentlich, der sich in der liberalsten Berücksichtigung des dekorativen Elementes von Seiten der hohen militärischen Leiter des Unternehmens bewiesen hat, bürgt uns dafür, daß dieselben auch fernerhin kein Opfer scheuen werden, wo es gilt, ihr eigenes Werk so glänzend zu krönen.

Br. Fz.

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von **W. Lübke.**

7. Heimkehr über Karlsruhe, Mainz, Wartburg.

Wenn Du, lieber Freund, mir bis hierher mit der aufmunternden Nachsicht gefolgt bist, die ich an Dir kenne und schätze, so werde ich Dich wohl bitten dürfen, nun auch auf der letzten Station meiner Reise, die sich auf dem Papier wie in der Wirklichkeit rasch dem Ende zuneigen muß, mir treulich zur Seite zu bleiben. Habe ich Dir in der klösterlichen Stille von Maulbronn einen Rasttag gegönnt, so wirst Du nun mir dafür gestatten, schnell eine Menge wechselnder Bilder an Deinen Augen vorüberzuführen. Also noch eine kurze Weile Geduld!

In Karlsruhe, wohin ich mit der Eisenbahn direkt von Maulbronn gelangte, fiel mir gleich bei meiner Ankunft die Bahnhofshalle vortheilhaft auf. Schon in Bruchsal hatten die Gebäude der Eisenbahn meine Aufmerksamkeit erregt, weil ich an ihnen eine lebendige Auffassung und Bearbeitung romanischer Formen fand, die an Grazie und künstlerischem Gefühl den romanisirenden Münchener Werken überlegen erschien. Der ungleich bedeutendere Karlsruher Bahnhof bestärkte mich wesentlich in diesem günstigen Urtheil. Du weißt, daß alle Hochbauten der badischen Eisenbahn von Eisenlohr herrühren. Soll ich das Eigentliche ihres Eindrucks auf mich Dir in einem kurzen Worte bezeichnen, so wäre es dieses, daß ich den Architekten aus seinen Werken recht lieb gewonnen habe. Es pulst in ihnen durchaus eine warme Empfindung, eine reiche, mannigfache Phantasie, gepaart mit einem frischen Blick für das Angemessene, Zweckentsprechende. Wie hat er nicht verstanden, alle eigenthümlichen Vortheile, welche ihm die Art der Terrainbildung bot, zu künstlerischen Motiven umzuwandeln, so daß jedes kleinste Wärterhaus das Walten und Schaffen eines höher organisirten, ästhetischen Sinnes bezeugt. Wie hat er dann ferner die Art und Beschaffenheit des Materials zu schätzen und zu benutzen gewußt, und besonders wie glücklich ist er auf den zierlichen und dabei doch derben Holzbau des Landes eingegangen! Er hat ihn etwa mit ähnlicher Meisterschaft behandelt, wie Dein Liebling Klaus Groth das Plattdeutsche, oder um ein stammverwandtes Beispiel zu wählen, wie Hebel das Alemannische: man fühlt überall den Hauch eines frischen Volksthums, aber unbeschadet der ursprünglichen Naivetät desselben hat ein ächter Künstler mit feinstem Sinn für das Charakteristische des Idioms es zum Ausdruck seiner Ideen ausgeprägt. Diese weit vorspringenden Dächer, die schattigen, zierlich geschnitzten Galerien, die malerische Anordnung des Ganzen, die lebendige Farbenwirkung des verschiedenen Materials, das Alles sind Elemente, aus denen es Einen schier treuherzig anheimelt. Die kleinen Häuser kamen mir vor, wie aus dem Boden gewachsen. Und wo nun, wie an den größeren Bahnhofsgebäuden, das vornehmere Material des Hausteines in schöner Quaderfügung sich geltend macht, auch da berührt die ächt künstlerische Verwindung und Behandlung wohlthuend. Der romanische Styl ist hier in freier, edler, phantasievoller Weise gehandhabt, so daß man seine Lebensfähigkeit hier nicht lange mit Worten zu deduciren braucht. Die Steine reden klar genug.

Die Stadt selbst hat seit neuerer Zeit in ihrer übrigens langweiligen Physiognomie, die Du ja kennst, einige interessante Züge durch die von Hübsch ausgeführten Gebäude erhalten. Da Du diese Werke wohl schwerlich bereits gesehen, so kann ich der Versuchung, Einiges davon zu erzählen, um so weniger widerstehen, als es mir ohnehin großen Genuß gewährte, im künstlerischen Schaffen dieses Architekten eine Richtung vertreten zu finden, die in wesentlichen Punkten abweicht, ja diametral verschieden ist von dem Wege, den eine nicht unbeträchtliche Zahl der heutigen Baumeister einschlägt. In der Regel sind diese nämlich in unsern Tagen — und einem in Berlin Wohnenden braucht man am wenigsten den Beweis dafür zu liefern — zu einseitig besorgt um die ästhetische Wirkung eines aufzuführenden Gebäudes. Sie fassen daher vorzugsweise jene Elemente in's Auge, welche dem Bauwerk seinen speziell künstlerischen Charakter zu verleihen geeignet sind. So wichtig nun ohne Zweifel eine reifliche Durchbildung bei jeder in's Gebiet der höheren Baukunst einschlagenden Aufgabe ist, so wird durch solch vorwiegendes Betonen doch der richtige Standpunkt leicht verrückt, die Architektur nimmt einen dekorativen Charakter an, berauscht sich gleichsam im Detail und bringt dieses einseitig, ohne weitere Rücksicht auf Zweck und Wirkung, zur Ausbildung.

Ganz anders Hübsch. Er geht streng von der Construktion aus, die ihm ein Ergebniß der stofflichen Bedingungen und der praktischen Erfordernisse ist. Mit welchem Ernst und welch gründlichem Studium der Architekturgeschichte er seinen Weg verfolgt, wirst Du bereits aus seiner Schrift über die Architektur und ihr Verhältniß zu den darstellenden Künsten, einem Werke, das jedem Freunde der Baukunst und ihrer Entwicklung bekannt sein muß — bemerkt haben. Was er dort theoretisch vorgetragen, dazu hat er in einer Anzahl bedeutender Bauten die praktischen Belege geliefert. Diese Schöpfungen sind ein wichtiges Glied in der Kette der modernen Architekturbestrebungen. Wenige der heutigen Architekten haben ihren Bauten ein so entschieden individuelles Gepräge verliehen, wie Hübsch den seinigen. Dies kommt daher, daß er nicht gedankenlos bequem bloß Vorhandenes reproducirt, sondern durchaus ein Neues zu schaffen bemüht ist. Wo aber so Viele gemächlich die Hände in den Schooß legen und die Dinge eben laufen lassen, wie sie laufen mögen, da verdient ein so nachdrückliches, eifriges Streben eines nicht an der Oberfläche klebenden, sondern scharf auf den Kern der Sache losgehenden Geistes allen Respekt. Allerdings fällt man auf diesem Wege gelegentlich leichter in einen Irrthum, als wenn man in ausgefahrenem Geleise sich bewegt, aber wer den Muth zum Irren nicht hat, wird nie zur Wahrheit gelangen. Es ist jedenfalls ein durchschlagendes Ereigniß, daß Hübsch mit der beschränkten Construktion der antiken Architektur auch das schon bei den Römern zur conventionellen Lüge gewordene System der Mauergliederung verläßt und dagegen die durch die christlich-mittelalterliche Baukunst erreichte Flächengliederung mit den construktionellen Fortschritten der Gegenwart zu verbinden sucht. Nur im Ornament, in der „Ziergliederung" behält er die antiken Formen bei, jedoch mischt er gern Anklänge an romanische Formbehandlung hinein. Er vermeidet daher den Architrav und wendet statt dessen den Rundbogen und den flachen Stichbogen an; wo rechtwinklige Oeffnungen, z. B. an Fenstern und Thüren, vorkommen, da giebt er ihnen ein Rahmenprofil.

In Folge dieser Richtung machen seine Bauten durchweg einen klaren, tüchtigen, dabei würdig monumentalen Eindruck. Aber wie denn selten Einem Alles verliehen ist, so geht ihm bei so großen Vorzügen doch wie es scheint der feinere Sinn für Schönheit des Details ab. Die Schäfte der Säulen erhalten leicht bei ihm ein unlebendiges Wesen, die meist etwas stumpfen Basen und Sockel erfreuen sich selten einer tadellosen Bildung, und die Kapitäle sind gewöhnlich zu gedrückt und zu wenig ausladend, auch entbehrt ihr Blattwerk der graziösen Feinheit antiker Formen, ohne doch den kräftigen Schwung der besten romanischen Muster zu erreichen. In der Verzierung der Wand- und Deckenflächen herrscht oft bei einer nicht glücklichen Eintheilung ein etwas ausdrucksloses schematisches Wesen. Diese Mängel dämpfen manchmal den Eindruck jener bedeutenden Eigenschaften, so daß die Bauwerke mitunter einen frostigen und nüchternen Anflug erhalten.

Und doch, trotz alledem, muß ich Dir offen bekennen, daß die Bauten von Hübsch mir lieber sind als so viele unsrer im Detail unübertrefflichen Gebäude, in denen man eine neue Gedankenrichtung schmerzlich vermissen muß. Wie trefflich ist es ihm z. B. in der Trinkhalle zu Baden gelungen, die Säulen mit Flachbögen zu verbinden und durch Anwendung eiserner Schlaudern bei flachen Wölbungen eine stattliche, monumental wirkende Säulenhalle von 25 Fuß Tiefe bei etwa 250 Fuß Länge zu gewinnen. Eine so tiefe Halle hätte er bei gerader Bedeckung nur durch Anwendung von Holz gewinnen können.

Nicht so glücklich finde ich die Construktion in der Kirche zu Bulach bei Karlsruhe. Hier ist das Motiv der Basilika San Prassede zu Rom adoptirt, doch mit dem Unterschiede, daß über jedem der dicht gestellten achteckigen Pfeiler ein mächtiger Quergurtbogen gespannt ist, der dem Dachstuhl als Stütze dient. Diese Form hat aber etwas Unvollkommenes, Unfertiges; unwillkürlich sucht das Auge die fehlenden Gewölbkappen, statt deren es mit den einzelnen Theilen des Satteldaches vorlieb nehmen muß. Dadurch geht der Eindruck monumentaler Ruhe verloren, und am polygonen Chor steigert sich dieselbe Anordnung zum Unschönen. Dies Alles (und nicht minder die halben Kreisbögen der Seitenschiffe) scheint mehr der Ausfluß eines mathematischen, als eines ästhetischen Geistes, denn allerdings ist die bloße gesunde Vernünftigkeit noch nicht geeignet, einen künstlerischen Eindruck zu geben. Das Aeußere der Kirche ist dagegen recht würdig, namentlich die Façade erscheint klar und verständig gegliedert, dabei von stattlicher Wirkung.

Ueberhaupt besitzt Hübsch einen guten Blick für Anordnung und Vertheilung der Massen, wenn auch das Feinere der Verhältnisse Manches zu wünschen übrig läßt. So ist das Karlsruher Museum (die Kunsthalle) im Ganzen von bedeutsamer Entfaltung, obwohl das Aeußere im Einzelnen nicht ohne Wunderlichkeiten. Das Verhältniß der Fenster zur Mauerfläche ist gut, aber die Form der Fenster erscheint keineswegs glücklich. Sie sind durch zwei Säulen in drei Abtheilungen zerlegt, deren mittlere, breitere, rundbogig schließt, während die beiden übrigen gerade überdeckt sind. Das unmotivirt Unruhige dieser Anlage wird durch die rechtwinklige Einrahmung des Bogens nicht gerade beseitigt. Gegen die Gliederung des oberen Geschosses durch Lisenen ist Nichts einzuwenden, allein die Verdoppelung dieser schmalen herablaufenden Mauerstreifen giebt der Eintheilung etwas Lähmendes. Auch das Einknicken des über dem Mittelbau sich erhebenden Giebels wirkt ungünstig.

Außerordentlich schön, klar und zweckmäßig ist dagegen die Anlage, Eintheilung und Construktion des Inneren. Zunächst tritt man in ein Treppenhaus, das sich bescheiden dem Ganzen unterordnet, zugleich aber in würdigster Weise seine Räumlichkeit entfaltet, und herrliche Durchblicke über die in zwei Armen aufwärts führende Treppe, die stattlichen Säulen ihrer Podeste und die reiche malerische Ausschmückung gestattet. Die für die Sammlungen bestimmten Räume sind durchweg auf flachen Stichbögen gewölbt, die oberen haben zum Theil Oberlicht. Wenn nun auch selbst hier im Detail mancherlei Bedenkliches mir aufstieß, so muß ich doch sagen, daß im Ganzen und Großen dieser Bau sammt seinen recht sehenswerthen, trefflich aufgestellten und beleuchteten Kunstschätzen mir einen wahren Genuß gewährt hat.

Nicht minder interessant ist das nach dem Brande des Jahres

1847 neu erbaute Theater. Auch hier hat Hübsch für die Construktion des Innern, um einen feuersichren Bau herzustellen, sich des Eisens bedient. Das Innere ist einfach, aber zierlich ausgebildet bei mäßigen und ansprechenden Verhältnissen. Eiserne Säulchen, deren Kapitäle geschickt mit den Auflagern vermittelt sind, stützen die Bogenreihen. Die Decke spannt sich wie ein leichtes Zeltdach freundlich darüber hin. Das Aeußere stellt sich in bedeutsamer Gesammtform, lebendiger Disposition, kräftiger Gliederung und verhältnißmäßig reicher und zierlicher Durchführung in monumentaler Würde dar. Eine zweistöckige Vorhalle legt sich in ganzer Breite vor den Hauptkörper des Baues, aus welchem nur zwei schmale Flügel seitwärts vorspringen. Ueber dem schrägen Dach der Vorhalle, dessen Mitte ein Giebel mit figürlichen Reliefs verdeckt, erhebt sich als drittes Geschoß der halbrunde Hauptbau, der mit einem Zeltdach schließt. Seine Wände sind durch Lisenen eingetheilt, und die einzelnen Felder abwechselnd durch eine Nische mit einer Statue und ein Fenster belebt. Die Form der Nischen, die Umrahmung der Fenster und die dem Ganzen als Abschluß dienende Balustrade sind jedoch nicht besonders günstig gewählt.

Der meiste Reichthum architektonischer Phantasie entfaltet sich an der Vorhalle. Ihre Disposition ist im Allgemeinen glücklich. Kräftige Mauerpfeiler gliedern sie in drei Hauptheile, davon im unteren Geschosse der mittlere mit drei, jeder seitliche mit zwei auf Pfeilern ruhenden Halbkreisbögen sich öffnet. Dadurch ist der Vertikalismus entschieden hervorgehoben. In ganzer Breite führen einige Treppenstufen hier zum Eingang. Das obere Geschoß bildet seine Halle mit flachen Stichbögen auf doppelten Säulenstellungen. Diese Verbindung ist nicht ohne einen pikanten Reiz, wie auch an der Trinkhalle zu Baden, nur war am Theater die Vermittlung zwischen den Doppelsäulen und dem aufruhenden Mauerstück etwas schwierig für die ästhetische Durchbildung, die meines Erachtens denn auch nicht ohne Härten ist. Im Ganzen aber wirkt der Bau durch die tüchtigen Verhältnisse und die geschickte Verbindung verschiedenen Materials, nämlich eines schönen Quadersandsteins mit Backsteinen und Terrakotten sowohl in der Farbe als in der Formbehandlung ungemein erfreulich, und die Wandgemälde, welche die Rückenwand der oberen Säulenhalle bedecken, vollenden den festlich heitren Eindruck des Gebäudes. Es ist dem Architekten sonach wohl gelungen, mit seinen Mitteln eine Opulenz und Zierlichkeit zu erreichen, wie man sie sonst nur dem Renaissancestyl zutraut.

Das neueste Werk dieses thätigen Baumeisters sind die Gebäude im botanischen Garten. Es ist eine großartige Anlage verschiedenartiger Baulichkeiten, die durch ihre mannichfaltigen Hauptformen inmitten der reichen Vegetation einen ungemein malerischen Reiz darbieten. Wie überhaupt die Bauten von Hübsch, so zeichnen sich auch diese durch eine gesunde Conception und eine aus der Sache selbst naiv hervorgehende Construktion aus. Offenbar war es seine Absicht, auch den Gewächshäusern eine monumentale Haltung zu geben. Zu diesem Ende hat er sie in tüchtigem Quaderwerk und entsprechend zierlicher Durchführung errichtet. Die Glasbedeckung auf einer Eisenconstruktion freilich mußte mit dem steinernen Mauerbau in einigen Widerspruch treten, allein indem er ein derbes grünes Glas, welches auch für die Gewächshauszwecke das vortheilhaftere ist, anwandte, gab er wenigstens dem Oberbau eine entschiedene Färbung, die vortheilhafter wirkt als die Durchsichtigkeit des ungefärbten Glases. So bildet ein steinerner Rundbau gerade den Augenpunkt einer schönen, breiten Straße, und die grüne Glaskuppel desselben übt einen eigenthümlich zauberhaften Reiz auf das Auge. Daran stößt ein längeres Gewächshaus, mit spitzbogigem Glasdach bekrönt. Die Ausführung dieser bei meiner Anwesenheit noch im Bau begriffenen Werke ist eine vorzügliche, und besonders erfreulich berührte mich die Gediegenheit des Materials, da ich, wie Du weißt, ein abgesagter Feind der im Stuck ausgeführten „Quaderlügen" bin, die einen schlimmeren Einfluß auf die Entwicklung der Architektur haben, als man meinen sollte.

(Schluß folgt.)

Das Metastasio-Monument in der Minoritenkirche in Wien.

Am 26. November wurde in der Minoritenkirche, der italienischen Nationalkirche, das Monument enthüllt, welches die in Wien lebenden Italiener, vorzugsweise der Cavaliere Pietro Galvagni, einer der hervorragendsten Kunstfreunde der Kaiserstadt, dem Dichter haben setzen lassen.

Pietro Trapassi, genannt il Metastasio, ist geboren zu Rom am 3. Jänner 1698, wurde im J. 1729 an den kaiserlichen Hof Karls VI. als Hofpoet gerufen und starb zu Wien am 12. April 1782. Er genoß das volle Vertrauen Karls VI., Franz I. und insbesondere der großen Kaiserin Maria Theresia und ihres glorreichen Sohnes Joseph II. Er kam arm nach Wien, hinterließ ein Vermögen von 130,000 Fl., „ein Zeugniß — wie Fr. Ambrosoli in einem bei Gelegenheit der Enthüllung veröffentlichten Memoire sagt — nicht bloß der mäßigen Lebensweise des Dichters, sondern vor allem der sich nie vermindernden kaiserlichen Großmuth."

Das Monument, aufgestellt an der Wand des südlichen Seitenschiffes, wurde gearbeitet von dem Bildhauer aus Udine Vincenzo Lucardi, d. Z. in Rom. Auf einem viereckigen Postament, das mit Basreliefs verziert ist, sitzt der Dichter, die Blicke nach aufwärts gewendet, im Kostüm eines Abbaten, die linke Seite mit einem Mantel bedeckt, die rechte Hand stützend auf eine Urne. Die Haltung der Gestalt entspricht dem Charakter eines Dichters, der ohne höhern Schwung der Phantasie, in seiner eleganten Schreibweise den moralisirenden Ton eines Abbaten mit der Feinheit eines Hofdichters vereinigte. Die Basreliefs am Piedestale sind dem Leben des Dichters entnommen; sie stellen die erste Begegnung Metastasio's mit Karl VI., den Moment, in dem Maria Theresia dem Dichter den ersten männlichen Sprößling, den nachmaligen Kaiser Joseph II., zeigt, und die Sterbescene Metastasio's vor. Auf letzterer ist Mozart (damals 26 Jahr alt) und der damalige Nuntius Mons. Garampi dargestellt. Diese Basreliefs, so wie die Figürchen am Sockel, erheben sich nicht über die gewöhnliche Mittelmäßigkeit. Das Monument, als Kunstwerk, hat das negative Verdienst, daß es in keiner Weise beleidigt, — das positive Verdienst ist weniger dem Künstler, als den Gründern zuzuweisen.

Die Italiener haben den Wienern bei dieser Gelegenheit eine Lehre gegeben, welche diese wohl beherzigen mögen. Wien hat für seine eigenen Größen im Leben selten Anerkennung, nach dem Tode keine Kränze. Wenige Männer giebt es, denen Wien zu so hohem Danke verpflichtet wäre, als den Aerzten van Swieten und Peter Franck; den Musikern Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert; den Verfassern des österreichischen allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuches, der Staatsmänner und Feldherren aus älterer und neuerer Zeit, der Fürsten aus dem Stamme der Babenberger und Habsburger nicht zu gedenken. Und wenn Sie fragen, wo giebt es in einem öffentlichen Platze, einem Brunnen, einer Brücke, einer Kirche ein würdiges Monument für diese Männer, die Wiens Größe und Ruhm begründet haben, so werden Sie keine andere Antwort, als eine verneinende erhalten. Niemand denkt in diesem Moment daran, für eine dieser Größen ein Denkmal zu setzen. Wie anders haben die Italiener gehandelt, wie anders handeln alle Nationen ihren geistigen Heroen gegenüber, als die Deutschen in Wien?

N. O.

Kunstliteratur.

Andreas Schlüter. Ein Beitrag zur Kunst- und Baugeschichte von Berlin. Nach amtlichen Urkunden bearbeitet von Dr. K. F. v. Klöden. Nebst zwei Grundrissen des königl. Schlosses zu Berlin. Berlin und Potsdam, bei F. Riegel. 1855. 8. X u. 252 S. (Als erster Band der „Biographien berühmter Baumeister und Bildhauer.")

Unser diesjähriger Schutzpatron hat endlich seinen Biographen gefunden, und mit Freude dürfen wir hinzusetzen, einen vorsorglicheren, gewissenhafteren, von der Würde seiner Aufgabe durchdrungneren konnte er sich nicht wünschen. Als wir zu Anfang dieses Jahres unsern Lesern in gedrängten Zügen das künstlerische Bild des großen Mannes vorführten, der wie ein seltener Stern sein Jahrhundert durchstrahlt und in seinen Werken sich selbst die erhabensten Denkmale gesetzt hat, konnten wir die so nahe Erfüllung eines Herzenswunsches noch nicht vermuthen. Allerdings ist es auch den eifrigsten Bemühungen v. Klöden's nicht gelungen, über die frühere Zeit, besonders über die Entwicklungsjahre Andreas Schlüter's Licht zu verbreiten. Das Alles liegt, wie es scheint auf immer, in undurchdringlicher Nacht versunken. Aber das Verdienst darf die vorliegende Arbeit für sich in Anspruch nehmen, daß sie aus der Epoche, wo jenes seltene Gestirn in seinem Zenithe stand bis zu seinem jähen Fall und Verlöschen, Alles gesammelt hat, was an Dokumenten und beglaubigten Nachrichten irgend aufzutreiben und beizubringen war, so daß nunmehr der äußere Verlauf des Lebens, die Reihenfolge, Bedeutung und der Umfang der Arbeiten festgestellt, Unsicheres untersucht, Irriges widerlegt, Unbekanntes an's Licht gezogen, und im Ganzen also für das Portrait des großen Künstlers das Wesentliche und Wichtige der Züge herausgearbeitet ist. Der Kern- und Angelpunkt des Schlüter'schen Lebens, der zugleich der Wendepunkt zur verhängnißvollen Katastrophe desselben werden sollte, der Bau des Berliner Schlosses, ist mit besonderer Sorgfalt bis in's Einzelnste verfolgt, und unterstützt durch zwei Pläne, welche das Schloß im Zustande vor dem Umbau und in der heutigen Beschaffenheit zeigen, tritt die auch für die Kunstgeschichte Berlins so wichtige Geschichte seiner Umwandlung durch den Genius Schlüter's bis in die letzten Züge deutlich hervor. Der bisher dunkelste Punkt aus der angedeuteten Katastrophe, die Verunglückung des Münzthurmbaues, ist hier zum erstenmale genügend aufgehellt und nach der aktenmäßigen Darstellung berichtet. So hat der Verf. durch seine äußerst sorgfältige und gewissenhafte, mit aller Genauigkeit vorgetragene Untersuchung, der man einen gelegentlichen Anflug von wohlmeinender Pedanterie wohl zu Gute hält, ein wichtiges Material für die künstlerische Würdigung des großen Meisters vorbereitet. Diese selbst dagegen lag weder in seiner Absicht, noch im Umfange seiner Anschauung, und es ist demnach lobend anzuerkennen, daß er von dem Versuche, die künstlerische Bedeutung Schlüter's zu charakterisiren, sich fern gehalten hat. Daß übrigens dem Andenken des Meisters nicht die gebührende Anerkennung gezollt werde, wie auf S. 247 behauptet wird, hat für eine glücklicher Weise vergangene Epoche, nicht mehr für die gegenwärtige seine Richtigkeit. Wenn der Herr Verf. meint, selbst im Brockhaus'schen Conversations-Lexikon werde der Name Schlüter's nicht angeführt, so kann das nur für eine veraltete Ausgabe gelten, da in der neuesten ein Artikel über Schlüter allerdings enthalten ist. So scheint dem wackern Biographen Schlüter's auch entgangen zu sein, daß in den „Denkmälern der Kunst" von Guhl und Caspar die Werke des großen Bildners und Baumeisters gebührend berücksichtigt sind, anderer Erwähnungen desselben in den neueren Kunsthandbüchern zu geschweigen. Wir selbst endlich aben das Gedächtniß Schlüter's dadurch zu erneuern gesucht, daß wir unsern gegenwärtigen Jahrgang unter seiner Aegide schreiben. Wenn der Verf. S. 188 nach der Beglaubigung des von uns am Kopfe des diesjährigen Deutschen Kunstblatts abgedruckten Portraits von Schlüter fragt, so ergreifen wir gern die Gelegenheit, darüber Auskunft zu geben. Als wir Andreas Schlüter zu unserm diesjährigen Schutzpatron erwählten, und deshalb Nachforschungen nach einem Bildniß von ihm anstellten, dessen Mangel wir schon oft im Anschauen der Werke des seltenen Mannes bedauert hatten, entdeckten wir in den Räumen der hiesigen Akademie der Künste ein Oelgemälde von B. Rode's Hand, welches offenbar zu einer öffentlichen Feierlichkeit benutzt worden war. Das Bild stellt ein Denkmal dar, auf welchem sich als Reliefs gemalt u. A. die Köpfe des Aesthetikers Sulzer und Andreas Schlüter's finden. Erwägt man die Zeit der hiesigen Wirksamkeit Rode's, die der Schlüter'schen noch nicht so fern stand, hält man dazu die Verehrung, die Rode schon durch so manche Radirungen nach den Werken jenes Meisters vor demselben bekundet hat, so dünkt es uns in hohem Grade unwahrscheinlich, daß der Maler seinen Zeitgenossen ein Phantasiebild des allbekannten Künstlers geboten haben sollte. Und da obendrein die überlieferte Physiognomie offenbar nichts Allgemeines, vielmehr ein sehr individuelles Gepräge hat, so ersetzten wir in dem lebendigen Verlangen nach einem Bilde Schlüter's den kleinen Mangel vollständiger Authentizität.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

Größere Werke.

Schiller's Lied von der Glocke in 40 Blättern bildlich dargestellt von Bernhard Neher. 2. Hälfte. Fol. 2 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel. — Wir finden durch diese zweite Hälfte das Urtheil nur bestätigt, welches wir über die erste in Nr. 35 zu fällen hatten. Der Werth des Heftes besteht zumeist darin, so zu sagen ein Facsimile von Bernhard Neher zu geben. Es finden sich wieder sehr einfache und tüchtige Darstellungen, welche dem in dem Gedichte so umfassend und schön geschilderten realen Leben entnommen sind, wie z. B. der Säemann, der Erndtewagen, der Tanz der Schnitter und die Glockengußscenen. Wenn hier bei den Zeichnungen eine zu große Kargheit im Beiwerk und im Untergeordneten unangenehm auffällt (z. B. ist auf dem Bilde Nr. 33 „Nun zerbrecht mir das Gebäude" der Mantel der Glocke von drei tüchtigen Gesellen schon halb herunter geschlagen und doch liegt keine Spur der abgeschlagenen Stücke am Boden), so ist zu bedenken, daß wir es mit einer Zimmerdekoration zu thun haben, welche im Reliefstyl zu komponiren war, und es läßt sich nicht viel dagegen einwenden. Wohl aber gegen das unmotivirte Hinaustreten in eine allegorische Ausdrucksweise. Wenn die Eintracht personifizirt erscheint und mit ihren Attributen umgeben thront, so finden wir das in der Ordnung finden; wenn aber zu den Worten: „Und Würgerbanden ziehn umher" drei Furien mit Fackeln in theatralischer Bewegung über die Bühne schreiten, so berührt das schon fremdartiger; wenn aber gar in Nr. 31 zu den Worten: „Schwarz bedecket sich die Erde; doch den sichern Bürger schrecket nicht die Nacht", Mann und Frau mit dem Rücken gegen einander auf freiem Felde unter einem Bäumchen in der unbequemsten Lage schlafend und von einer Fledermaus umflattert gezeigt werden, so ist das geradezu komisch. Wir können uns vorstellen, wie der Urheber zu Scenen, wie die beschriebenen, gerathen ist. Es muß ihm in's Bewußtsein gekommen sein, daß der eigentliche Inhalt des schönen Gedichts durchaus vorwiegend lyrischer Natur ist. Nun hat aber die malerische Illustration für das Lyrische nur schwache Mittel, und selbst diese verschwinden, wo grau in grau reliefartig geschafft werden soll. Die Illustration konnte also nicht an den eigentlichen Gedanken kommen; mit der bloßen Form dieses Gedankens wollte sich aber der Maler nicht begnügen und fing also an, auf eigne Hand zu schaffen, um wo möglich dem Gedanken doch beizukommen. Aber dieser Weg führte ihn in's Abstrakte, und man sucht auf ihm nach ganz andern concreten Dingen, als nach den von Schiller geschilderten. Wer würde nicht bei den Furien daran denken, daß es sich hier um eine Verfolgung des Orest handle? — „Aber vergiß doch nicht, daß Du einen Cyclus zur Glocke vor Dir hast!" — Gut, dann mögen diese Gestalten das Gewissen sein, das in der Nacht „den Bösen gräßlich wecket"; aber die revolutionären Würgerbanden, von denen Schiller spricht, können sie unter keinen Umständen repräsentiren. Es folgt also, daß einfache, vom Dichter zum Ausdruck seines Gedankens verwendete reale Figuren, die keinen Zweck haben, als sofort

an die uns Allen bekannten Stellen des Gedichts zu erinnern, für den vorliegenden Fall die beste Illustration ist, wie das auch die meisten Blätter, namentlich die vom Glockenguß selbst, bezeugen. F. E.

Vorlegeblätter für Gewerbeschulen und technische Anstalten, sowie zum Gebrauche für Architekten, Bildhauer, Dekorationsmaler ꝛc. ꝛc. Herausgegeben von dem Lokal-Gewerbeverein in Mainz, gezeichnet von Carl Roos. 1. Heft. Mainz, Verlag von Victor v. Zabern. 1855.

Das Unternehmen ist ohne Prospect, das vorliegende erste Heft ohne näher erläuterten Text ausgegeben; wir werden somit den Inhalt desselben zugleich als Bezeichnung des Weges, welcher hier befolgt werden soll, als Probe des in Aussicht genommenen Ganzen zu betrachten haben. Es sind 6 Blätter in ziemlich großem Querfolioformat mit der Darstellung von Gegenständen dekorativer Kunst, auf Stein gezeichnet, zum Theil mit farbigen Platten, insgesammt in der Größe der Originale. Die vorwiegende Absicht ging augenscheinlich dahin, mit einfachen Mitteln das Charakteristische zu geben und hierauf, für die Zwecke des Studiums und der Nachbildung, aufmerksam zu machen; diese Absicht ist in sehr tüchtiger Weise erreicht, soweit die gewählten Gegenstände an sich, was aber nicht bei allen der Fall, eine ausgesprochen charakteristische Durchbildung haben. Sie gehören der Kunst des italienischen und des deutschen Mittelalters an. Es sind die folgenden: — 1) Ein eiserner Thürknopf in der Capella palatina zu Palermo, ein kleines und einfaches Dekorationsstück, welches gleichwohl das eigne Wesen des sicilischen Kunststyles, mit seinen arabischen Anklängen, in sehr bezeichnender Weise zur Schau trägt; und ein eiserner Thürring an einem Privathause zu Florenz, von einer mehr allgemein-üblichen gothischen Fassung. 2) Zwei Stücke Chablonen-Malerei in der Kirche S. Maria Maggiore zu Toscanella, von ziemlich derber, in den Motiven nicht genügend durchgebildeter Behandlung. 3) Ein Stück gemalten Ornamentes von einem Altar in der Pfarrkirche zu Gelnhausen, präcis in den Umrissen, in Einzelmotiven der Bewegung und Verschlingung beachtenswerth, im Ganzen aber ebenfalls zu wenig Gehalt bietend, um als Muster gelten zu können. 4) Umriß einer gemalten dekorativen Füllung in der Badia zu Florenz, ein Blatt größeren Formates als die übrigen, von reicher, sehr interessanter Composition, die eigenthümliche Weichheit des Styles in schlichter Linienführung glücklich wiedergebend. 5) Geschnitzte Friese an Betstühlen in der Kirche zu Kiedrich, einfach behandelte Rankenzüge, nur durch mäßige Vertiefung der Fläche des Grundes und eingeschnittene Innenlinien angegeben, was die lithographische Darstellung sehr lebendig zur Anschauung bringt. 6) Marmorkapitäl an der Kanzel des Domes zu Ravello, ein reiches und glänzendes Werk, welches die Tradition des antiken compositen Kapitäls in jene zierlich phantastischen, wiederum der arabischen Kunst zugeneigten Formen, die in Ravello eine Stätte so überaus gedeihlicher und merkwürdiger Entfaltung gefunden haben, umgewandelt zeigt, in ausgeführter lithographischer Kreidezeichnung mit Tondruck und ausgesparten Lichtern vortrefflich wiedergegeben. — Bis auf die bei Blatt 2 und 3 angedeuteten Bedenken hat das Unternehmen, in seinem verstandenen, tüchtigen und gründlichen Vortrage, in dem entschlossenen und erfolgreichen Eingehen auf das Wesentliche, in der Abkehr von aller Schönthuerei, welche das Auge wohl zu bestechen, aber Sinn und Hand nicht zu bilden vermag, gewiß seine sehr empfehlenswerthe Seite. Dennoch, bei aller Anerkennung seiner Vorzüge, können wir nicht umhin, das schon öfters Ausgesprochene zu wiederholen: daß für die tiefere Durchbildung der bloße Eklekticismus wenig nützt, und für die dekorative Kunst (weil sie ganz sich selbst überlassen ist) vielleicht am Wenigsten. Das Herumsuchen, das Ankosten, das Nachbilden des Verschiedenartigen, dessen, was den abweichendsten historischen, klimatischen, nationalen und lokalen Stimmungen angehört, kann uns zu keinem Schaffen führen, welches aus Ueberzeugung geschieht und darum auch zu überzeugen im Stande ist. Wir brauchen eben einen bestimmten Weg und eine bestimmte Richtung. Für den Augenblick werden wir freilich über ein eklektisches Verfahren nicht hinweg kommen; aber wir müssen darauf dringen, daß selbst hiebei grundsätzlich verfahren, daß bei der Formenwahl, je nach den Bedürfnissen der Schule und der nachbildenden Kunst, Zweck und Ziel ins Auge gefaßt werde und sich in seiner Bedeutung darlege. Wir vermissen ein derartiges Bewußtsein in dem vorliegenden Probehefte. — Wie die Dinge gegenwärtig stehen, scheint es uns, daß dasjenige, was solche Werke zur Bereicherung der kunsthistorischen Anschauung bringen, in letzter Instanz höher anzuschlagen ist, als ihre angestrebte Einwirkung auf die werkthätige Kunst. So bringt das vorliegende Heft in dem Blatte mit dem Kapitäl aus Ravello einen äußerst schätzbaren Beitrag der Art, den wir um so dankbarer willkommen heißen, als die, bis ans Mährchenhafte streifende Eigenthümlichkeit der Monumente von Ravello der Kunstgeschichte nach kaum eingearbeitet ist und über sie bis jetzt noch so gar nichts an geeigneten Materialien öffentlich vorliegt. Die volle künstlerische Hingabe, welche sich in der schönen Zeichnung jenes Kapitäles ausspricht, läßt uns voraussetzen, daß es nicht das Einzige ist, was der Zeichner aus der alten phantastischen Bergstadt heimgebracht hat: sollte dies der Fall sein, so würden wir weiteren und möglichst umfassenden Veröffentlichungen dieser Schätze mit Verlangen entgegensehen. F. K.

Illustrirte Bücher.

Bairische Gebirgslieder mit Bildern von E. Neureuther. Neue Ausg. Gr. Fol. Geh. 24 Sgr. — München, liter.-artistische Anstalt.

Randzeichnungen um Dichtungen deutscher Klassiker. Von E. Neureuther. Neue Ausg. 4. Cart. 1 Thlr. 24 Sgr. — Ebend.

Randzeichnungen zu Göthe's Balladen und Romanzen. Von E. Neureuther. Neue Ausg. Gr. Fol. Geh. 3 Thlr.

Plastik.

Raphael Sanzio, Gypsstatuette. Von E. Hähnel. Verkleinerung von des Meisters eigener Hand nach seiner Kolossalstatue am Neuen Museum in Dresden. — Dresden, C. A. Lehmann. — Der göttliche Urbinate ist dargestellt, wie er mit freiem, einfachem und stolzem Schritt die Stufen herunterschreitet, während er das Auge auf einen entfernteren Gegenstand seiner Aufmerksamkeit richtet. Diese Verkleinerung ist ganz dazu geeignet, sich in künstlerisch geschmückten Zimmern einzubürgern.

Zeitung.

° **Wien,** den 22. November. Kunstnotizen. Die Frage wegen des Bank- und Börsengebäudes gehört, um mich eines diplomatischen Ausdruckes zu bedienen, noch zu den schwebenden. Man hat für gut befunden, keinem der Projekte den Preis von 4000 Fl. zu geben, sondern fünf Projekte mit je 1000 Fl. C. M. zu honoriren, und zwar die Projekte von Ferstel, Hansen, Förster, van der Nüll u. Sikardsburg und Romano. Es wurde eine Commission zusammengesetzt, um ein Gutachten über die eingeschickten Projekte abzugeben; in dieser Commission befindet sich nur Ein Architekt, Prof. Rösner, dann die Herren Francesconi und Prof. Stummer, deren Capacität als Architekten hier Niemand kennt. Das Resultat der Berathungen dieser Commission ist noch nicht bekannt. Man sieht in Künstlerkreisen mit Spannung dem Veröffentlichen des Berichtes entgegen. Man erzählt sich — die Publikation des Berichtes wird das Gerücht berichtigen und ergänzen —, daß die genannten drei Commissionsmitglieder sich darauf beschränkt hätten, der Bankdirektion die Vorzüge und Nachtheile eines jeden der genannten Projekte zu exponiren und ihre Aufgabe auf diese Weise für erledigt halten. —

So eben ist eine Broschüre erschienen, welche die Frage der Erweiterung der Stadt bespricht. Ihr ist ein Plan beigegeben, der, wenn ich nicht irre, das Förster'sche Projekt der Stadterweiterung in bildlicher Darstellung enthält. Ich werde darauf ausführlich zurückkommen. — Die k. Commission zur Erhaltung der Baudenkmale wird vom nächsten Jahre an eine Monatsschrift herausgeben, deren Material die Berichte der Conservatoren bilden werden. Jedem Hefte (von 1—2 Druckbogen) wird eine Abbildung beigegeben werden. Die Redaktion ist Hrn. C. Weiß anvertraut, der sich seit längerer Zeit mit Studien über Literatur und Geschichte Oesterreichs und speziell Wiens beschäftigt hat. Nächst dieser Monatsschrift wird auch ein Jahrbuch herausgegeben werden. — In wenigen Tagen wird das zweite Heft der Publikationen des österreichischen Alterthumsvereins veröffentlicht werden. Es wird Abhandlungen von Feil, Birk u. a. m. enthalten, und ist seinem Charakter nach gelehrt-antiquarisch. Auf eine praktische Wirksamkeit verzichtet der Verein aus Mangel an Geldmitteln. —

Die k. k. Staatsdruckerei hat wohl das größte geschabte Blatt publicirt, das hier veröffentlicht wurde. Es ist dies Rahl's „Colonics im Lager der Türken“, gestochen in Schabmanier von G. Meyer, einem Schüler des Prof. Kininger. Es giebt Rahl's Manier und Composition mit großer Treue und bedeutendem technischen Geschicke. —

Die Uebertragung der Ambrasser Sammlung von Wien nach dem Schlosse Ambraß in Tirol ist in diesen Tagen entschieden worden. Diese Maßregel ist hier nicht deswegen sehr aufgefallen, weil man Tirol dieses Zeichen kaiserlicher Großmuth mißgönnt, sondern deswegen, weil die offizielle Wiener Zeitung, welche diese Nachricht bringt, auch nicht mit Einem Worte erwähnte, daß und ob ein Ersatz dem kunstarmen Wien für die Verlegung dieser Sammlung aus Wien zu Theil würde. Die Herstellung des Schlosses Ambraß zu diesem Zwecke wird noch einige Zeit beanspruchen und die wirkliche Uebertragung daher erst in einigen Jahren möglich sein. Wenn die Wiener auch nicht mehr lange die Sammlung werden sehen können, so werden sie doch Gelegenheit haben, den Katalog zu lesen. Er ist in diesem Jahre vollendet worden; sein Verfasser ist der Custos Dr. Ed. Freiherr v. Sacken.

⊙ **Nürnberg,** 15. Nov. Schon vor einiger Zeit wurde von hier aus im Deutschen Kunstblatte berichtet, daß ein Theil der Dürer'schen Wandgemälde im hiesigen Rathhaussaale, insbesondere die lebensvolle Musikantengruppe, welch

unter der Uebermalung Gabriel Weyer's, so wie unter dem Schmutz der Zeiten versunken und vergessen waren, durch das germanische Museum für seine Sammlungen kopirt seien. Davon ist nun die Fortsetzung gemacht mit den Malereien, welche sich an dem ältesten Theil des Rathhauses, auf der hintern Giebelseite des Saales, befinden. Ich möchte wohl eine Untersuchung darüber anstellen, wie viele Bewohner dieser Stadt eigentlich gewußt haben, daß an dieser Stelle überhaupt Gemälde vorhanden sind: gar manche Frage, die ich in dieser Beziehung that, wurde mit einem Nein beantwortet, und ich selbst bekenne offen, ungezählte Male vorbeigegangen zu sein, ohne daß mir diese Wand, die völlig den übrigen von schwarzgewordenem Sandstein zu gleichen scheint, in anderer als architektonischer Beziehung aufgefallen wäre. Durch die Abwaschung, welche das Kopiren nothwendig machte, ist denn ein Theil der Malerei wieder an's Licht getreten, doch leider nur ein Theil, denn vielfach ist schon die Farbe mit dem Kalk völlig abgesprungen. Die Figuren, welche noch vorhanden, sind nur so lange erkennbar, als die Nässe des Schwamms, welcher sie bestreicht, vorhält. In der Mitte der ganzen Wand befindet sich ein schöner, gothischer Erker, welcher architektonisch wohl nach dem 14. Jahrhundert angehört. Ihn krönt eine Malerei, welche freilich wenig zu ihm paßt: auf seinem Dache sitzen zwei nackte Knaben, welche über einem doppelten Nürnberger Wappen wehende Fahnen halten. Der untere Theil des Erkers unter den Fenstern ist mit Ornament bemalt; zu seinen beiden Seiten aber befinden sich Figuren, oder befanden sich vielmehr, denn bis jetzt ist es mir gelungen, ihre ehemalige Existenz nachzuweisen. Zu äußerst aber auf diesem großen Hauptfelde stehen zwei überlebensgroße Kaiserbilder, deren eines mit bekanntem Typus Karl den Großen erkennen läßt, während das andere vor der Hand unentziffert bleiben muß. Wenn nicht der Kinnbart hinderte, möchte man an den Kaiser Sigismund denken, und es würde sich sogleich von selbst eine Beziehung zu jenen bekannten Bildern in der Gallerie des Landauer Klosters ergeben, doch tragen die beiden an der Rathhauswand weder die bekannte Kaiserkrone noch den sonstigen Krönungsornat des deutschen Reiches. Die Hauptmasse der Malerei ist Architektur und zwar im Styl der Renaissance, was denn auf der gothischen Wand mit Erker und Spitzbogenfenstern gerade keinen harmonischen Eindruck hervorbringt. Es ist aber nicht anders wie im Innern des Saales, denn diese äußere Malerei scheint gewissermaßen die innere Architektur an den Langseiten mit der Ausmalung und dem Tonnengewölbe perspektivisch fortsetzen zu sollen. — Unter der Hauptfläche befinden sich in einer Reihe vier Rundbilder. Die beiden äußeren enthalten den einfachen Adler auf Goldgrund, jedoch ist nur der eine gemalt, der andere plastisch in Stein gearbeitet. Von den mittleren scheint das eine, so viel sich erkennen läßt, eine Gerichtsscene, das andere eine Belehnung darzustellen. Das Giebelfeld ist zwischen seinen senkrechten Stäben nur mit aufwärts sich schlingenden Blätterranken bemalt. Daß Dürer's Hand bei diesen Malereien thätig gewesen, ist wohl nicht in Zweifel zu ziehen; die Zeit der Entstehung wird durch die mehrfach vorkommende Zahl 1521 genau bestimmt. — Die Hauptmasse der Gemälde aber befindet sich nicht auf dieser so eben beschriebenen Seite, sondern sie nimmt fast die ganze Langseite des Saales das Rathhausgäßlein hinunter ein. Auch diese wird das germanische Museum kopiren lassen: wieviel aber noch davon herauszubringen sein wird, läßt sich im Voraus schwer bestimmen, doch kommen hier einige Inschriften leitend zu Hülfe, unter denen sich z. B. die Namen Sokrates, Plato, Xantippe befinden. Auch hier sind die Figuren oder scenischen Darstellungen von derselben gemalten Architektur eingefaßt. — Es ist nicht unwahrscheinlich — und bereits ist es mehrfach angeregt worden — daß schon im nächsten Jahre eine Restauration dieser Wandgemälde versucht wird. Bis dahin enthalten wir uns auch völlig einer ästhetischen Würdigung, wozu das bis jetzt, ich möchte sagen — Entzifferte zu wenig Anhaltspunkte bietet.

London, 30. Okt. Durch eine von Privatleuten ausgestellte, erst kürzlich geschlossene Sammlung von Kunstgegenständen sind dem Invalidenfond neuerdings gegen 6000 Lstr. zugeflossen. Es war nicht immer der Werth der ausgestellten Gegenstände, der Beschauer anlockte, sondern zumeist der Umstand, daß die Frauen aus den ersten Adelshäusern ihre Dilettantenzeichnungen und Aquarelle eingeschickt hatten und dadurch Gelegenheit bekamen, einander zu bewundern und zu bekritteln. Doch gab es auch sonst werthvolle Beiträge aus den kostbaren Mappen reicher Sammler, und die Aquarelle, die in England mehr als in irgend einem andern Lande gepflegt wird, war in würdiger Weise vertreten. Erwähnen wollen wir bei dieser Gelegenheit, daß England in neuester Zeit auch in diesem Kunstzweige deutschen Künstlern mit sichtbarem Widerstreben ein entschiedenes Uebergewicht zuerkennen muß. Zwei Deutsche sind es, deren Aquarellbilder nun schon seit mehreren Jahren hier eben so hoch, wenn nicht höher, als alle englischen gesucht sind. Der Eine ist Karl Werner, dessen Bilder hier mit fabelhaft hohen Preisen (bis 250 Lstr. das Stück) bezahlt werden *); der Andere Leopold Fischer aus Wien, der während der drei letzten Sommersaisons von der höchsten Aristokratie fortwährend beschäftigt war, dessen Portraits auf der hiesigen akademischen Ausstellung allgemeinen Beifall erhielten und von dessen italienischen Studien auch die Königin einige Blätter für ihre Privatsammlung angekauft hat. Herr Werner befindet sich gegenwärtig in Rom, Herr Fischer in Wien.

Die Königin Victoria hat die Widmung des prachtvollen Stiches von Friedr. Knolle nach Coreggio's Madonna angenommen.

Kunstvereine.

Thüringer Kunstverein.

Das vierte Vereinsjahr hat mit dem 18. Oktober d. J. seinen Schluß erreicht und ergab folgendes erfreuliche Resultat:

Die Anzahl der Aktionäre stieg von 750 auf 825.

Die im Mai in Erfurt begonnenen und im Oktober in Nordhausen beendigten Vereinsausstellungen enthielten 320 Kunstwerke, unter welchen sechs von Se. Majestät dem König als erhabenen Protektor des Vereins gnädigst geliehene Meisterwerke von J. Hübner, Sohn, Steinle, A. Robert, Steinhäuser, Jätting die Hauptzierden abgaben, denen indeß Bilder von Waldmüller, van Schendel, C. Oenigke, Mantel, Kaken u. s. w. würdig zur Seite standen.

Der Ankauf war im Allgemeinen recht günstig, indem 51 Kunstwerke, also ein Sechstel der ganzen Sammlung, käuflich erworben wurden, und zwar von nachstehenden Künstlern:

Arnoldt in Berlin. Bernardi in München. A. Dietrich in Erfurt. v. d. Embde in Cassel. Engelhardt in Berlin. Euler in Cassel. Eschke in Berlin. Hahn in Dresden. Hennert in Düsseldorf. Heyn in Leipzig. Jonas in München. Koch in Crefeld. Knoll in Berlin. Linnig in Antwerpen. v. Loefen in Berlin. Mantel in Berlin. Minjon in Düsseldorf. Most in Stettin. Poppel in München. Plüschke in Düsseldorf. Plüddemann in Berlin. Podesta in München. Ott in München. Puhlmann in Carlsruhe. Röder in Berlin. Rustige in Stuttgart. van Rühl in Antwerpen. van Schendel in Brüssel. Schreiber in Nürnberg. Lehmann in Nürnberg. Thuran in Constanz. Pilliet in Mainz. Wagner in Stuttgart. Weiß in Berlin. Wolf in Düsseldorf. Wanderer in Nürnberg. Weddige in Amsterdam. Zimmermann in Genf.

Die Gesammtsumme, welche durch den Verein für Gemälde, Aquarellen und Kupferstiche in diesem Jahre verwendet worden ist, beträgt

4751 Thlr. 20 Sgr.

Als Vereinsblatt für das abgelaufene Jahr wurde der „blinde Großvater" nach Breidenstein, gest. von Michaelis, vertheilt, welcher Stich sich eines allgemeinen Beifalls erfreute.

Die Ausstellungen pro 1856 sollen im April beginnen, und werden in den nächsten Nummern des D. Kunstblattes die Einladungen an die geehrten Künstler zur Beschickung der Thüringer Ausstellungen, so wie die dabei zu beachtenden Bedingungen mitgetheilt.

Erfurt, im Dezember 1855. P. D.

*) Wir haben ausführlicher über die Aquarellen Werner's Jahrgang 1852 S. 22 gehandelt. D. Red.

Gegenerklärung.

Auf die Erklärung des Herrn C. Becker in Nr. 45 des D. Kunstblattes diene einfach als Erwiderung, daß es mir nie eingefallen ist, seine Mitautorschaft in Abrede zu stellen, welche ja bereits durch das verbreitete Werk, wie die vielen Buchhändler-Annoncen hinreichend nachgewiesen ist, und daß in meinem kurzen Inserate in Nr. 40 des D. Kunstblattes von derselben keine Erwähnung geschah, weil es eine rein persönliche Angelegenheit betraf.

Dr. J. H. v. Hefner-Alteneck.

(Dieser Nummer ist Nr. 25 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Crowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 51. **Donnerstag, den 20. December.** **1855.**

Jens Adolph Jerichau und Elisabeth Jerichau, geb. Baumann.

Nach einer Skizze von Andersen mitgetheilt von **Dr. C. Zoller.**

Zu häuslichem Glücke und zum Besten der Kunst fanden und verbanden sich diese beiden, deren Leben und Wirken wir hier in einer treuen kurzen Skizze schildern wollen.

Jens Adolph Jerichau ist geboren am 17. April 1816 in Assens auf Fühnen. Sein Vater, der als Kaufmann einen kleinen Handel hatte, starb frühzeitig von Frau und vielen Kindern weg; vierzehn Jahre alt wurde der Sohn Jens Adolph zu einem Maler nach Odense gebracht, um dort das Malerhandwerk zu erlernen, und ein Contract auf fünf Jahre abgeschlossen, in welchem der Meister ihn „die feinere Malerei" lehren sollte, das heißt Portraits und Landschaften malen, etwas, was der Meister selbst nicht verstand, oder womit er sich nicht abgab: seine „feine Malerei" waren nur Verzierungen und Ornamente, die man gewöhnlich durch Schablonen aufstrich.

Ein Jahr verfloß, und noch war es beim Wände- und Fensterrahmen Anstreichen geblieben, „mit dem Feineren müssen wir warten," sagte der Meister, „was sollte ich Dich sonst im letzten Jahre lehren?"

Das Handwerksmäßige drückte den aufgeweckten Knaben: er zeichnete deßhalb auf eigne Hand Figuren, Landschaften und Ornamente, von denen der Meister sagte: „Wüßte ich es nicht besser, ich würde glauben, ich habe sie selbst gemacht!" Ja, als er einst als Verzierung auf eine Mauer einen Mohren malen sollte, sagte er: „Es ist das Beste, Du zeichnest ihn, dann werde ich ihn corrigiren!"

Im zweiten Lehrjahre war es der jungen genialen Natur unmöglich, länger hier auszuhalten; ein innerer Drang trieb ihn weiter; heimlich packte er seinen Koffer, und ehe der Meister es wußte, war er fort.

Die Reise ging nach Kopenhagen, wo es der junge Jerichau durchzusetzen wußte, daß er Zugang zur Kunstacademieschule bekam. Die Mutter, die noch mehrere Kinder hatte, konnte ihn nicht viel unterstützen, und obgleich er bald beide silberne Medaillen gewann, genügte es doch nicht, ihm seinen Aufenthalt zu erleichtern, dazu kam noch, daß eine Unklarheit in dem gährenden jungen Kopfe herrschte; er wußte nicht, sollte er sich zum Maler oder Plastiker ausbilden. Bisweilen verzweifelte er ganz an sich und glaubte, er werde nie ein Künstler werden; aller Schulzwang war ihm drückend, eine Unruhe war in ihm; er glaubte, niemand verstehe ihn, und verstand sich doch selbst noch nicht. Endlich klärte sich die Ungewißheit ab, nur seine Neigung zur Bildnerei sprach sich immer deutlicher aus.

Wir finden in dem Ausstellungskatalog der K. Academie vom Jahre 1837 eine Statue Balders in Gyps und einen Christus nach Michel Angelo von dem Eleven Jerichau. Bei der Ausstellung 1838 erscheint eine Gruppe, darstellend: „Glaube, Liebe, Hoffnung", eine Amorstatue und eine Skizze zu einem Grabmal.

Im Jahre 1838 sandte die Regierung ein Schiff nach Italien, um Thorwaldsen und seine Werke zu holen. Jerichau fühlte eine unwiderstehliche Lust, mit diesem Schiffe zu gehen, um in Rom die Kunst zu studiren und sich dort selbständig zu entwickeln. Christian VIII., damals Erbprinz, gab ihm, als er darum nachsuchte, die Erlaubniß, mit dem Schiffe zu gehen, aber Jerichau hatte seine academischen Studien noch nicht vollendet und konnte deßhalb kein Stipendium bekommen. Geld mußte er haben oder das Reisen aufgeben, und Gott fügte es zum Besten.

In Kopenhagen war eine ältere Dame, die, selbst mit Talent für die Malerei begabt, alles Schöne in der Kunst schätzte und hegte; einer ihrer höchsten Wünsche war, das Ausland zu besuchen und dort die Meisterwerke zu sehen; sparsam hatte sie eine erkleckliche Summe nach und nach angesammelt; diese gab sie Jerichau, überzeugt, daß seine Reise der Kunst größere Ausbeute bringen werde, als wenn sie hinaus käme.

Jerichau ging an Bord; aber hier fühlte er sich bald gedrückt und einsam; an sich selbst verzweifelnd, verdroß es ihn beinahe, daß er die Heimath verlassen; gebeugt und schwermüthig kam er nach Rom, aber hier nahm ihn Thorwaldsen so herzlich, so theil-

nehmend auf, daß sich beim Willkommenkuß seine Seele wie von einer schweren Last befreit fühlte.

Aber nur kurze Zeit blieben sie beisammen, Thorwaldsen selbst reiste heim nach Dänemark; Jerichau hatte die Erlaubniß erhalten, in seinem Atelier arbeiten zu dürfen; Thorwaldsens Werke und die Antiken, an welchen das alte Rom so reich ist, erfüllten und beschäftigten die Gedanken des jungen Künstlers, und zu gleicher Zeit sammelte er sich eine Menge Studien nach der Natur, namentlich von Thierköpfen. — So verflossen ein paar Jahre. Das Geld, das er nach Rom mitgebracht, war längst ausgegeben; er wurde krank, und mit seiner ersten Arbeit, einer Aroniestatue hatte er das Unglück, daß sie vor ihm zusammenstürzte, ehe sie gegossen wurde; arm, mißmüthig und krank ging er in der großen Stadt umher.

Im ersten Jahre seiner academischen Zeit hatte Jerichau innige Freundschaft mit einem etwas jüngeren Künstler, Thorwald Lässöe geschlossen, eine Freundschaft, die noch dauert, geprüft und gestärkt durch die Jahre; an ihn hatte er einige Skizzen und Entwürfe heimgesandt.

Die Königin Wittwe Caroline Amalie sah diese Zeichnungen, und war die Erste von Allen, welche eine Bestellung machte, die Erste, welche Jerichau die Gelegenheit gab, eine Arbeit auszuführen, und dazu wählte sie den Fries: „Alexander und Roxanens Hochzeit."

Noch körperlich schwach und unter Sorgen und Entbehrungen, begann Jerichau die Arbeit, und hatte sie gerade vollendet (1845), als zum Besten des Kölner Domes in Rom eine Ausstellung veranstaltet wurde; auf dieser erschien auch sein Werk. Die kräftige Auffassung und Ausführung des Vorwurfs, dazu der schöne antike reine Styl, der sich darin zeigte, zog die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstkenner auf sich; aber man sprach erst mit Bewunderung von ihm, als er später seine kolossale Gruppen „Herkules und Hebe" ausstellte; indessen verschaffte der Fries ihm doch eine Bestellung auf die „Penelope."

Der Gipser, welcher die Gruppen Herkules und Hebe goß, hatte einige Stücke derselben in seiner Werkstatt auf dem Corso aufgestellt; zufälliger Weise kam Cornelius vorbei, blieb stehen, und betrachtete diese Arbeiten; verwundert fragte er nach dem Namen des Künstlers, und als er diesen hörte und erfuhr, wo er wohne, suchte er ihn auf und sprach seine Freude darüber aus, daß eine so vortreffliche Arbeit, wie diese, von einem Landsmann Thorwaldsens, des großen Meisters, der ein Jahr zuvor gestorben war, herrühre.

Professor Adolph Stahr von Oldenburg, der sich damals in Rom aufhielt, sprach in deutschen Blättern auf das Anerkennendste von dem Genie und der Tüchtigkeit des Künstlers; aber nun erwachte der Neid bei andern Künstlern in Rom, und sie suchten Jerichaus Werk herabzusetzen, indem sie behaupteten, Herkules sei nur eine restaurirte Copie des Torso vom Belvedere, der sich im Vatican befindet. Jerichau antwortete auf diesen Vorwurf damit, daß er einen Abguß dieses Kunstwerks neben dem seinigen aufstellen ließ, und sein Sieg war vollkommen; aber nun sprach man von der Eitelkeit des jungen Menschen, seine Arbeit mit einer Antike zusammenzustellen, und während man das Verdienst seines Werkes einräumte, schmälerte man sein Talent, indem man sagte, er könne nur die Antike nachahmen. Da schuf er 1846 nach dem lebendigen Modell einen „Pantherjäger", und die Meinungen schieden sich, ob dies oder jenes Werk das vorzüglichere sei.

Im Jahre vorher war eine junge polnische Malerin, Elisabeth Baumann, nach Rom gekommen, und hatte dort, nach kurzem Aufenthalt in den Bergen, von Volksleben und Natur entzückt, alsbald den Entwurf zu einem großen Bilde, italienische Treiber am Brunnen vorstellend, gemacht. Cornelius, der schon früher, als er ihre polnischen Bilder sah, sich lebendig und warm über sie ausgesprochen, ja gesagt hatte: „Sie ist der einzige Mann in der Düsseldorfer Schule," faßte neues Interesse für sie, als er diesen Carton sah.

Am 21. November 1819 wurde Anna Maria Elisabeth Baumann zu Warschau von deutschen Aeltern geboren. Bei diesen, in einem großen alten Hause auf einem Abhang an der Weichsel, lächelte ihr eine freundliche, behagliche Heimath.

Beim Ausbruch der Revolution wurde das stille, gesegnete Familienleben gestört, und die Aeltern glaubten, es sei das Beste für die Kinder, sie fortzusenden; so kam Elisabeth zu einer alten unverheiratheten Tante nach Danzig; hier sich selbst überlassen, lebte sie ganz einsam mit der Natur. Die kürzlich durch die Revolution empfangenen Eindrücke mehrten sich durch die Kriegsereignisse, und es wurde ihr zum Bedürfniß, manche Momente, die sie gesehen, zu Papier zu bringen. Eine Reise nach Kiew, wo sie eine verheirathete Schwester besuchte, gab ihr neue Motive zu Bildern: das Malerische in den bunten Nationaltrachten der Russen, Polen und Juden zog ihre Phantasie ungemein an. Das junge Mädchen, das nicht ohne Talent für Musik war, wandte sich mehr und mehr von dieser ab, da Zeichnen und Malen all ihr Interesse in Anspruch nahmen. Freunde und Bekannte riethen ihr, sich künstlerisch auszubilden, und die Aeltern gestatteten ihr einen einjährigen Aufenthalt in Berlin. Die Skizzen und Entwürfe, die sie dahin mitbrachte, und Professor Hübner zeigte, fanden keine Gnade vor seinen Augen. Trotz ihrer Niedergeschlagenheit vermochte sie es doch nicht über sich, auf die Laufbahn zu verzichten, zu der sie Beruf in sich fühlte, und als sie Hübnern dies offen sagte, meinte dieser, sie möge nach Düsseldorf gehen, dort werde man ihr klar machen, daß sie falsch gewählt.

Sie kam nach Düsseldorf; Wochen, Monden verflossen, aber keine ihrer Arbeiten deutete auf Fortschritt. Indessen hatte sie einige Szenen aus dem polnischen Volksleben skizzirt: diese weckten Director Schadows Aufmerksamkeit, und dieser gab ihr den Rath, ihrer eignen Natur und Eingebung zu folgen, und nun vollendete sie im Verlauf von zwei Monaten, unter Professor Sohns Anleitung, in natürlicher Größe zwei Bilder aus dem Volksleben, die durch Composition und Farbe in hohem Grade die Aufmerksamkeit der Kenner weckten. Das Eine, eine polnische Bauerfrau mit ihren drei Kindern flüchtend, das andere, eine polnische Bauernfamilie auf dem Brandplatz ihrer Hütte.

Die lebendige Anerkennung, welche die Künstlerin nun überall fand, gab ihr Muth; ganz allein reiste sie nach Rom, wo sie 1845 eintraf, und wie schon gesagt, sogleich die Berge besuchte und ihr großes Gemälde begann. Unter den zahlreichen Künstlern, die es zu sehen kamen, befand sich auch Jerichau, später begegneten sie sich häufiger in den kunstliebenden Kreisen; sie waren ja die Beiden, von denen im Augenblick am meisten gesprochen wurde.

Elisabeth Baumann war und ist eine offene, geniale Natur mit sinnigem und tiefem Gefühle, dabei voll Leben und Liebenswürdigkeit. Mit großer Innigkeit wußte sie polnische und russische Volkslieder vorzutragen, kannte die slavischen Nationaltänze und drückte sich dabei fertig in mehreren Sprachen aus. Nach Verfluß von einigen Monaten verlobte sich Jerichau mit Elisabeth Baumann und im nächsten Jahre, am 19. Februar 1846, wurden sie in der preußischen Gesandschaftskapelle auf dem Capitol in Rom getraut.

Sie fühlten sich glücklich in ihrer Ehe, standen als tüchtige Künstler in großem Ansehen, ihre Arbeiten fanden Beifall, aber — keine Käufer. Jerichau war ohne öffentliche oder private Unterstützung und bald, da er drückender Armuth entgegensah, versank er in einen nervös-melancholischen Zustand. Seine Frau lebte und wirkte für ihn: sie suchte auf jede Weise seinen Muth aufrecht zu

erhalten; sein treuer Landsmann Lässöe pflegte den kränkelnden Freund, der nahe daran war, der Kunst verloren zu gehen, geistig und leiblich. Als jedoch die Noth am größten war, war auch die Hülfe am nächsten. Gerade an seinem Geburtstage, am 14. April 1846, erhielt Jerichau plötzlich von König Christian dem Achten, der von der Herkulesgruppe gelesen und gehört, eine Bestellung auf diese und noch am selben Tage von Fürst Galitzin in Petersburg eine ähnliche Bestellung auf den Pantherjäger und wenige Tage später eine dritte Bestellung, nämlich ein Grabmonument für Göthe's Enkelin Alma. Das Glück schien sein Füllhorn über ihn auszuschütten.

Neu erwachte Muth und Lebenslust, aber seine Gesundheit war gebrochen und forderte, daß er, wie die Aerzte es befohlen, sich in einem nördlichen Klima erhole; durch die erhaltenen Bestellungen sah er sich im Stande, zu reisen, und ging mit seiner Frau nach Dänemark, wo er den Sommer zubrachte; gestärkt kam er von dort im Herbste nach Rom zurück.

Hier in seinem Atelier besuchte ihn eines Tages die Prinzessin Albrecht von Preußen; sie sah seine Arbeiten und forderte ihn auf, mit einigen fremden Künstlern zu concurriren, und die Skizze zu einem kolossalen Christus einzuliefern, den sie zu bestellen gedachte. Jerichau schickte seine Skizze ein und gewann den Preis. Glückliche Tage waren gekommen, er fühlte sich wieder kräftig, war thätig, und genoß Anerkennung; auch das Talent seiner Frau wurde allgemein gewürdigt: sie hatte ihr großes, früher erwähntes Bild vollendet; Auffassung und Farbenglanz deuteten auf den Einfluß der alten venezianischen Meister.

Im Frühjahr 1847 reiste Jerichau wieder nach Kopenhagen, da er nur hier in der kälteren Luft sich stark fühlte; während seines Aufenthaltes in der Heimath, erhielt er von Graf Wilhelm Moltke auf Bregentved Bestellung auf eine Flora, so wie eine Wiederholung seiner Penelope.

Im Spätjahr ging Jerichau nach Rom zurück, und vollendete die von der Prinzessin Albrecht bestellte kolossale Christusfigur, und begann zugleich ein neues größeres Kunstwerk von hoher Bedeutung: die Gruppe Adam und Eva nach dem Sündenfall; auf dieses Werk hin wurde er zum Mitglied der Kunstacademie in Kopenhagen erwählt.

Am 20. Januar 1848 starb König Christian VIII. Die Trauerbotschaft gelangte bald nach Rom, und tief erschütterte Jerichau der Verlust seines besten und ersten Beschützers. Nun brach die Revolution in Paris aus: ihre Bewegung verspürte man auch im Kirchenstaat, die politischen Interessen verdrängten die künstlerischen. Rom wurde bald öde; reiche Fremde, Kunstliebhaber und Künstler verließen die belagerte Stadt, und 1849 ging auch Jerichau mit Frau und Kind fort, sein Atelier mit den in Marmor begonnenen Arbeiten zurücklassend.

In Kopenhagen, wohin sie kamen, wo sie sich einrichteten, hatten sie sogleich den Schmerz, daß ihr kränkelndes Kind starb. Elisabeth Jerichaus Arbeiten kamen hier im April 1849 zum ersten Male auf die Ausstellung, fanden jedoch minder warme Anerkennung, als ihre geniale Auffassungsweise verdient hätte. Hier hatte sie gewünscht, um der Liebe zu ihrem Manne willen fest zu wachsen, als Bürgerin in Land und Kunst anerkannt zu werden, und da dieser Wunsch scheinbar nicht in Erfüllung ging, erneuerte sich ihre frühere Selbstverkennungszeit. Doch trieb ihre lebendige Natur und künstlerische Tüchtigkeit sie bald wieder zur Arbeit und in so wenigen Jahren, als sie Wochen brauchte, um sich die dänische Sprache vollkommen anzueignen, hat sie sich als geniale Künstlerin die allgemeine Anerkennung in Dänemark errungen.

Im Laufe des Winters wurde Jerichau als Professor an der Königlichen Kunstakademie angestellt. Im Familienleben öffneten sich die ersten Kreise für ihn und seine Frau. Er fühlte sich in der nordisch frischen Luft körperlich und geistig gestärkt. Frühere Arbeiten wurden vollendet: so auf Bestellung Königs Friedrich VII. der Friedensengel, welcher auf dem Grab seiner königlichen Mutter in Rom steht.

Die Kriegsjahre begannen; Jerichau arbeitete jedoch muthig fort und wir sahen aus seinem Atelier mehrere werthvolle Arbeiten hervorgehen. Er modellirte die herrliche große Gruppe: die Engel des Todes und der Auferstehung, eine schlafende Schnitterin und eine Sclavin in Ketten.

Frau Jerichau schuf eine Menge Bilder, von denen wir hervorheben: im Jahre 1848 das Portrait ihres Gatten, 1849 das Portrait der Königin Wittwe Caroline Amalie, das Bild eines isländischen Mädchens, 1850 das Bild eines Kindes, das von den Armen seiner Amme die Hand nach einem Papagei ausstreckt, und endlich „Dänemark", eine kräftige, herrliche Frauengestalt, die mit alterthümlichem Schmuck um Stirn und Hals, Schwert und Danebrog tragend, durch die reichen Kornfelder schreitet.

Im Jahre 1851 gab sie das schöne Bild: ein Bauernmädchen in der Bibel lesend, das vom Kunstverein in Kopenhagen gekauft wurde. 1852 malte sie das überaus schöne Bild: Dänische Bauermädchen, mit einem Schaafe spielend, ein Werk, das unbedingt zu dem Vorzüglichsten dieser Künstlerin gehört: es zeigt, wie sie sich auf dänischem Boden eingebürgert und wie genial sie das Nationale zu erfassen und wiederzugeben weiß. Kurz darauf stellte sie ein dem Umfange nach größeres Bild aus, das die reichen Eindrücke, die ihre Seele noch aus dem Süden barg, manifestirte: eine römische Carnevalsscene, wo eine Gruppe hübscher Frauen von einer Loggia Blumen und Confetti herabwerfen.

Noch im selben Frühjahr reiste sie nach London, wo im vorhergehenden Jahre bei der großen Ausstellung Jerichau's Pantherjäger, nebst den zwei großen Hunden, im Styl der antiken Löwen, große Anerkennung gefunden. Ein Empfehlungsschreiben von der Königin Wittwe Caroline Amalie, deren Portrait die Malerin selbst an die Königin Victoria zu überbringen hatte, verschafften ihr der Letzteren Gnade und Huld. In der Bridgewatergalerie wurde die Carnevalsscene, das isländische Mädchen, die Portraits von Etatsrath Thomsen, H. C. Andersen und Adolph Jerichau ausgestellt. Die Times sprachen von dieser Ausstellung ungemein anerkennend und rühmend. Die Königin Victoria gab den Befehl, daß alle Bilder nach dem Buckinghampallast gebracht und dort aufgestellt würden; sie selbst wählte das „isländische Mädchen".

Im Herbst kam Frau Jerichau wieder nach Dänemark und vollendete 1853 ihr großes Bild: „Hausandacht", eines von ihren anerkannt vorzüglichsten Werken, mit dem wir diese kurze Skizze über die Künstlerin schließen wollen, ungeachtet andere Bilder von Bedeutung, z. B. „eine dänische Bauernfrau, sich über ihr kleines Kind herabbiegend", vielleicht noch besprochen werden sollten.

Zu Jerichau's späterer Wirksamkeit gehören die Büsten von Thomsen und Andersen, nebst den beiden von der Universität bestellten Arbeiten: ein Cruzifix und eine kolossale Statue: König David, welcher vor der Frauenkirche, gegenüber einer Mosesstatue von Bissen, zu stehen kommen soll.

Vor Jerichau und seiner Frau liegt eine reiche Zukunft, reich an häuslichem Glück und reich an Kunst; in beiden haben sie gegenseitig einen glücklichen Einfluß auf einander und während sein Einfluß auf die Correktheit in ihrer Zeichnung von großer Bedeutung ist, ist sie hinwiederum durch ihre Geistesfrische und Lebendigkeit der stärkende Geist, gleichsam das Band zwischen ihm und der Welt; stolz ist sie darauf, ihren Namen vor der Welt mit dem seinen ver-

bunden zu sehen, stolzer noch, im engen Kreis als seine treue Gattin und der Kinder liebevolle Mutter geachtet zu sein.

Dänemark besitzt in diesen Beiden ein geniales, reich begabtes Künstlerpaar, ihre Freunde und Verwandten ein Paar liebe, herzliche Menschen.

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von W. Lübke.

7. Heimkehr über Karlsruhe, Mainz, Wartburg.

(Fortsetzung.)

Mein Aufenthalt in Karlsruhe war leider auf Stunden beschränkt. Ich eilte weiter, um wenigstens für Heidelberg eine kurze Frist zu gewinnen. Von dem unvergleichlichen Zauber dieses in seiner Art einzigen Punktes, den ich mit der besten Gunst des Himmels genoß, will ich schweigen. Du kennst ihn, und kanntest Du ihn nicht, so würden meine Worte nicht hinreichen, auch nur ein Schattenbild seiner Schönheit zu geben. Voll des unauslöschlichen Eindruckes reiste ich am andern Morgen in der Frühe über Mannheim nach Speyer, um dem Dom, den ich noch nicht gesehen, einen Besuch abzustatten.

Es war ein trüber Morgen, der die Gegend dicht verschleierte. Nur dann und wann tauchte ein Stück von den freundlichen Hardtbergen aus dem Nebel hervor, um sofort wieder zu verschwinden. Es war stürmisch, rauh und naß. Dennoch näherte ich mich mit gehobener, fast feierlicher Stimmung einer Stadt, deren Namen schon seit den Kinderjahren mit ahnungsvollem Klang in meiner Seele lebte, die die Gräber von acht deutschen Kaisern umschließt, eine Stätte glorreicher Erinnerungen, die zuletzt auf so schmachvolle Weise verhöhnt wurden, als die Flammen der französischen Mordbrennereien von 1689 die unselige deutsche Zerrissenheit im grellsten Lichte zeigten. Als ich durch die mit unscheinbaren Häusern besetzten Gassen und Straßen schritt, war es als ob der Alp jener Verwüstung noch auf mir läge. Wenigstens hatte ich selten eine ehemals berühmte und mächtige Stadt in so heruntergekommenem Zustand erblickt. Andere Städte sind vielleicht verarmt, aber sie haben in ihrer äußeren Physiognomie Spuren ehemaliger Herrlichkeit bewahrt. Nichts davon in Speyer. Die Stadt scheint sich seit jener Verwüstung durch die Franzosen nicht wieder zum alten Glanze erhoben zu haben; das nüchterne, charakterlose Wesen einer unbedeutenden Landstadt ist ihr in entschiedenen Zügen aufgeprägt. Dabei fiel mir das Gedächtniß an einen edlen, reichen Geist schwer auf die Seele, an Anselm Feuerbach, der in diesen prosaischen Umgebungen, angeschmiedet an das Joch einer untergeordneten Stellung, die besten Jahre seines Lebens hingeopfert hat. Es schien mir fast unmöglich, daß ich hier jenen mächtigen Kaiserdom finden sollte, den ich in lebendiger Vorstellung trug. Da plötzlich, als ich in die ungewöhnlich breite Hauptstraße trat, streckte er am östlichen Ende derselben seine kolossalen röthlichen, vom Alter und mancher Feuersbrunst geschwärzten Mauern und Thürme in den regendüstern Himmel. Aber den zopfigen Portalbau, den er im achtzehnten Jahrhundert erhalten hatte, suchte ich vergebens; statt seiner erblickte ich den neuen Bau der Kaiserhalle, und auf den Gerüsten und in der unmittelbaren Umgebung regte sich ein mannigfach geschäftiges Leben. Auch hier wird restaurirt, und zwar im großartigsten Maßstabe. Doch hielt ich mich zunächst nicht mit Betrachtung dieser Arbeiten auf; es zog mich mächtig hinein in's Innere.

Wenn Du nun nach den gewichtigen Gutachten, welche drei unserer bedeutendsten Forscher der mittelalterlichen Baugeschichte über diesen Dom und die beiden nah verwandten von Worms und Mainz abgegeben haben, auch von mir ein Zeugniß in der „Frage der drei Dome" erwartest, wie Du sie wohl scherzweise genannt hast, indem Du behauptetest, künftig werde man jeden Jünger dieser Wissenschaft darauf ansehen, wie er sich zu dieser wichtigen Frage „stelle", so muß ich Dich enttäuschen. Zu den nothwendigen gründlichen Untersuchungen war weder Zeit noch Gelegenheit; auch glaube ich, daß die Frage, soweit sie Speyer betrifft, durch v. Quast's ausgezeichnete Analyse im Wesentlichen als abgemacht zu betrachten ist. Ich werde mich darauf beschränken, den ästhetischen Eindruck, den mir das Ganze gemacht, Dir kurz zu schildern.

Schon der Blick aus dem Seitenschiff, das die Dimensionen des Hauptschiffs einer schon ganz ansehnlichen Kirche hat, in den mächtigen Mittelraum ist von imposanter Größe. Auch vom westlichen Ende des Langhauses war die Perspektive nach dem Hochaltar eine ungemein ergreifende, und ich mußte mir gestehen, daß ich die romanischen Formen noch nie in dieser klaren, kraftvollen Entwickelung und einfach angemessenen Vollendung des Systems gefunden hatte. Dagegen raubte die dichte Stellung der Pfeiler, und noch mehr die mächtigen vorgelegten Halbsäulen, die die folgenden Glieder der Reihe zu sehr verdeckten, viel von der Bedeutung dieser Perspektive. Denn gerade dadurch, daß eine Einheit in viele aufeinander folgende Theile zerlegt ist, die unser Auge als Intervalle auffaßt und unwillkürlich in der Vorstellung gleichsam rechnend verbindet, erhalten wir den Ausdruck beträchtlicher Raumentfaltung und Ausdehnung. Außerdem tragen auch noch die starken kapitälartigen Gesimsstücke, welche die Halbsäulen der Hauptpfeiler in der Mitte durchbrechen, zur Abschwächung des perspektivischen Eindrucks bei, weil sie sich für die Betrachtung zu sehr vordrängen.

Am würdevollsten und großartigsten gestaltet sich, durch keinerlei derartigen Uebelstand gestört, das Querhaus sammt dem Chor. Die Hauptbögen, die sich bei einer Spannweite von über vierzig Fuß bis über hundert Fuß Scheitelhöhe erheben, die mächtige Tiefe des Kreuzschiffes und die imposante Anlage der Mittelkuppel und des sich anschließenden Chorraumes, das Alles vereinigt sich zu eminenter Wirkung. Auch die neuen Gemälde, mit welchen König Ludwig's Freigebigkeit durch Schraudolph's Hand alle Wände des ungeheuren Baues hat bedecken lassen, tragen durch ihren Reichthum, ihre Harmonie, die Schönheit der ornamentalen Theile und die glückliche Verbindung der figürlichen Darstellungen bedeutend zu jenem Eindruck bei.

Und doch kann ich Dir nicht verhehlen, daß diese Ausschmückung, so schön sie gelungen ist, mir zugleich wie ein fremdartiges Element, das sich hier nicht ganz berechtigt eingedrängt habe, erscheinen wollte. Es wird schwer sein, dies vollkommen deutlich zu machen. Mißverstehe ja mich nicht so sehr, als ob ich eine solche durchgängige Bemalung überhaupt angreifen wollte. Keineswegs! Die alten romanischen Kirchen haben, wie unsere Forschung mit jedem Tage reichlicher erfährt, wo es irgend anging, eine solche malerische Ausstattung gehabt, und sie bedurften auch einer solchen, da die großen ruhigen Flächen recht eigentlich die Kunst des Malers einluden. Aber wo wir auch die Spuren solcher Werke aus jener Epoche finden, überall stellen sie sich als bloße derbe Umrißzeichnungen dar, ausgefüllt mit verschiedenen starken Farben, verzichtend auf täuschende Nachahmung des Lebens, auf Modellirung und Schattirung der Gestalten. Du kannst nun freilich sagen, jene wackeren mönchischen Meister haben nicht anders gekonnt; aber ich setze hinzu, sie durften auch nicht anders. Gerade diese Flachmalerei harmonirte mit der sehr geringen plastischen Ausbildung des romanischen Architekturstyls, und sie entsprang genau aus demselben künstlerischen Gefühle, aus welchem der Baustyl sich so und nicht anders gestaltet hatte. Hätte die künstlerische Empfindung damals auf durchmodellirte Gestalten hingedrängt, so hätte sie zugleich auch eine andere Entwicklung der

Architektur, eine lebendiger bewegte, mehr plastisch durchgebildete hervorgetrieben. Daher stehen für meine Empfindung unsere modernen lebensvoll entwickelten Bilder in einem unlöslichen Contrast mit der schlichten, derben romanischen Architektur.

„Aber Du willst doch nicht unsern Künstlern zumuthen, Hand an sich selber zu legen und wieder colorirte Umrißzeichnungen zu machen?" höre ich Dich fragen. — Nichts weniger als das. — „Aber was verlangst Du denn?" — Soll ich's grade heraussagen? Daß man unsere alten Kirchen unbemalt läßt. — Ich weiß recht gut, daß dies ein verfängliches und weitläufiges Kapitel ist. Anstatt daher durch eine längere Abhandlung über diese Frage Dich zu ermüden, füge ich nur noch den Grundsatz hinzu: Was unserer Empfindung fern liegt, wohinein wir uns nur durch künstliche Reflexion versetzen können, das vermag nimmermehr eine lebensfrische Quelle unserer Kunst zu werden, und es heißt mit Recht, man solle nicht jungen Wein in alte Schläuche füllen.

Da ich eben von Restaurationen spreche, so mögen auch einige Worte über den Wiederaufbau der westlichen Halle sammt den Thürmen und der Kuppel hier ihre Stelle finden. Wie Du weißt, wird diese großartige Restauration durch Hübsch und nach seinen Plänen ausgeführt. Im Seitenschiff des Doms hing ein lithographirtes Blatt, welches den Plan veranschaulicht. Während dieser im Ganzen sich dem bekannten Schema der romanischen Façadenbildung glücklich anschließt, will mir die völlige Tautologie in der Anlage und Formbehandlung der westlichen Kuppel und der beiden Thürme mit den östlichen nicht besonders zusagen, und ich glaube, daß der Architekt für den Totaleindruck des Gebäudes wohl gethan haben würde, wenn er die Grundformen hier etwas abweichend entwickelt hätte. Dies giebt gerade den Domen zu Worms und Mainz eine so malerische Schönheit. Daß der Architekt ferner die Anwendung gelben und rothen Sandsteins, wie sie in wechselnden Streifen an den östlichen Theilen des Gebäudes vorkommt, hier zu verschiedenen reicheren Mustern gesteigert hat, um den strengen, festungsartigen Charakter dieses Baues zu mildern, schmeckt mehr nach der Zierlichkeit italienischer, als nach der schlichten Würde deutsch romanischer Bauten. Meines Erachtens ist das Festungsartige, Gewaltige dieser Mauermassen kein Fehler, der gemildert zu werden brauchte. Die rechtwinklige Umrahmung der Fenster und der Mittelrose ist ebenfalls kein dem deutschen Romanismus gewöhnliches Motiv, und wenn es auch am südlichen Flügel des alten Kreuzschiffes vorkommt, so hätte ich lieber die allgemeine Analogie des Styles befolgt und die Fenster ohne horizontale Umrahmung gesehen. Geradezu unschön finde ich aber die ausgeeckten Umfassungen des großen Radfensters und die Ausfüllung der Zwickel durch die vier apokalyptischen Embleme; nicht minder störend ist mir am Hauptportal der treppenartige obere Abschluß, statt dessen ich einen etwas vorspringenden flachen Giebel ruhiger und angemessener finden würde. Ich verkenne die Schwierigkeiten, sich innerhalb so eng umgränzter Schranken zu bewegen, keineswegs, und will durch meine Bemerkungen das Verdienst des Architekten nicht schmälern, sondern nur einige Winke hinwerfen, die, soweit sie noch benutzbar sind, vielleicht einiger Erwähnung werth gefunden werden bei einem Werke, welches die deutschen Sympathieen in hohem Grade zu erregen geeignet ist.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, dargestellt von W. Lübke. Verl. v. Emil Graul. Leipzig, 1855.

Der Verfasser ist den Lesern des D. Kunstblattes bekannt und sein früheres Werk über die mittelalterliche Kunst Westphalens hat ihm eine Stelle erworben unter den Männern, die mit Fleiß und Liebe bemüht sind, unser geistiges Erbtheil, von dem Stein und Farben reden, an's Licht zu ziehen und nutzbar zu machen. Damals gab er uns eine Detailzeichnung seiner Thätigkeit; mit seiner vorliegenden Arbeit erhalten wir von ihm eine Reihe von Contourzeichnungen, klar und verständlich, aber ohne den Anspruch, etwas Neues sein zu wollen. Neu ist an ihnen nur, daß sie zum erstenmal dem größeren gebildeten Publikum im Zusammenhange dargeboten werden. Und das ist ein Verdienst, welches man dem Verfasser um so weniger streitig machen kann, als es, wie er in der Vorrede sehr richtig sagt, beim jetzigen Stande der baugeschichtlichen Forschung manches Mißliche hat, mit einer derartigen Arbeit vor die Oeffentlichkeit zu treten. Schroffe Gegensätze und Kampf sind der Wissenschaft zum Gedeihen so nothwendig, wie der Pflanze Regen und Sonnenschein, aber wann, fragen wir, wird Friede werden? Warum nicht zwischen die kritischen Fehdehandschuhe einmal ein Blatt werfen, welches der zuschauenden Menge sagt, um welches Gut denn eigentlich so edle Kräfte streiten! Das will der Verfasser und wer der Popularisirung der Wissenschaft überhaupt eine Berechtigung einräumt — und wer sollte es nicht —, der wird die Art, wie sie hier gehandhabt worden ist, gern anerkennen. Freilich muß man Arbeiten gegenüber, die dem streng Wissenschaftlichen absichtlich ferner bleiben, einen freieren, als den nur fachlichen Standpunkt in der Kritik einnehmen, als wenn es sich um die Anerkennung einer neuen, fulminanten Idee handelt. Besonders machen Männer von Fach häufig den Fehler, ihr eigenes Wissen als Maßstab an derartige Arbeiten zu legen und sie mit einem „Das hätt' ich auch gekonnt" abzufertigen. Aber sie vergessen, daß außer umfassenden Studien zur Herausgabe eines solchen Buches noch der Muth gehört, in unserer Zeit einmal weniger genial, als nützlich zu sein. Denn derselbe Dämon, der in der modernen Architektur als „neuer Baustyl" figurirt, treibt auch auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft sein Wesen, und vor lauter Sucht, eine neue Idee zur Geltung zu bringen, vergißt man oft einfach, der alten Wahrheit die Ehre zu geben. Lübke ist bemüht gewesen, unpartheiisch der Sache zu dienen, und hat den Männern, deren Arbeiten er zum Theil der seinigen zu Grunde legte, nicht allein ohne anmaßende Bescheidenheit gedankt, sondern da, wo es sein Takt ihm gebot, sie selbst reden lassen.

Was zunächst den Titel des Buches betrifft, so hätte der vielleicht noch eine andere Fassung haben können, denn obgleich in der Vorrede deutlich genug gesagt wird, daß es sich hier um eine populäre Darstellung der Baugeschichte handelt, es bleibt nun mal eine Erbsünde der Menschen, daß sie Vorreden nicht lesen. Zu dem gewählten Titel etwa noch der Zusatz: „dargestellt für Gebildete aller Stände", würde gleich beim Anblick des Buches über dessen Absicht das Publikum belehrt und ihm seine Scheu vor abstrakter Gelehrsamkeit von vornherein genommen haben, ohne daß er Leute von Fach darum abgehalten hätte, dem Buche Interesse zu schenken. Denn gleich wie das Verständniß der Baukunst in ihren großen Zügen bei den Gebildeten unter uns nach grade zu einem Bedürfniß geworden ist, eben so sehr ist es schon lange der Wunsch der Architekten, besonders der jüngeren, die theils die Mittel zu ausgedehnteren Werken nicht haben, theils bei der allzu vielseitigen Richtung, die ihnen jetzt gegeben wird, nur das Wichtigste auf dem tief-

mütterlich behandelten Kunstgebiete beachten können, ein Buch zu besitzen wie das vorliegende, in welchem sie eine große Menge Material in Bild und Wort niedergelegt finden, und daß bei ihnen, wenn sie fern von der Stätte der Kunst und ihrem Treiben anderweitige Thätigkeit üben, durch die Frische und Lebendigkeit seiner Darstellung die geistigen Fäden, mit denen sie an ihre Kunst gefesselt bleiben wollen, gespannt erhalten und durch die Liebe, mit der der Verfasser es verstanden hat, den Stoff zu erfassen, anregend wirken wird. In die innersten construktiven Geheimnisse der Baukunst weiht uns das Buch freilich nicht ein, aber so weit der Blick in jene zum allgemeinen Verständniß ihres Gliederbaues nothwendig ist, wird er dem Leser geöffnet. Daß der Verfasser übrigens, ohne auf die Construktion im Einzelnen eingehen zu können — denn das muß Architekten überlassen bleiben —, einen großen Werth auf dieselbe legt, erweist der ganze Gang des Buches. Dieser ist weniger ein ausschließlich chronologischer, als vielmehr der auf dem von Bötticher geschaffenen Grundsatz basirende: daß in der Ausbildung der Deckenconstruktion die eigentliche Fortentwickelung der baukünstlerischen Thätigkeit zu suchen ist. Daher ist es auch geschehen, daß die indischen Höhlenbauten in dem Buche eine frühere Stellung einnehmen, als



Cathedrale zu Coutances.

ihnen in rein chronologischer Beziehung nach der heutigen Ansicht der Archäologen gebühren würde, und da sie in ihrer vollständigen Abhängigkeit von der Natur dem primitivsten Streben nach einer architektonischen Gestaltung den frappantesten Ausdruck verleihen, hat sie der Verfasser sehr richtig zur eigentlichen Baukunst, die es mit der Ueberwindung zufälliger Naturbedingungen zu schaffen hat, gar nicht gerechnet, sondern ihnen in einem weiterhin einleitenden Abschnitt, „Vorstufen" betitelt, ihre Stelle angewiesen. Hier wäre eine Beachtung der Denkmäler in Nord- und Süd-Amerika, in Mexico und den angrenzenden Gegenden Central-Amerika's wohl am Platze gewesen, und wir sehen nicht recht ein, warum bei der übrigens vollständigen Aufzählung der zwar rohen, aber immerhin interessanten und für die embrionische Kindheit der Baukunst bedeutsamen Zeugnisse nicht einmal Erwähnung geschieht.

Der Gegenstand, dessen Behandlung sich Lübke zur Aufgabe gestellt hat, ist ein so umfassender, daß eine weise Oekonomie in der Ausdehnung der einzelnen Abschnitte ein Hauptbedingniß zur glücklichen Lösung derselben war, und wir sind der Meinung, daß es dem Verfasser gelungen ist, gerade das rechte Maß zu halten, und nirgend, weder in den Ton des Auszuges, noch in eine ermü-

bende Breite zu gerathen. Ueberall fühlen wir, daß sich sein Wissen noch vielseitiger hätte entfalten können, wenn er, den Zweck des Buches außer Acht lassend, seine Kraft zur vollen Geltung hätte bringen wollen. Wenn die Darstellung der mittelalterlichen Baukunst im Verhältniß zu den anderen Kunstepochen eine größere Ausdehnung gewann, so liegt das wohl eben so sehr in dem Umstande, daß Lübke auf diesem Gebiete die eigentliche Heimath seiner Thätigkeit gefunden hat, und diese darum mit Vorliebe behandelt, als darin, daß die Kunst des Mittelalters nicht so wie die antike als ein abgeschlossenes Bild vor uns liegt, und bei der Masse des Materials, das noch täglich gebracht wird, gerade in der Vielgestaltigkeit ihres Auftretens ihre eigentliche Charakteristik erhält. Schon in der Einleitung, die in geistvoller Behandlung die Hauptmomente des Wesens der Baukunst hinstellt, ist das eben Erwähnte angedeutet, denn wenn der Verfasser von der wahren Kunst redend, sagt: „was sie in edler Hülle birgt, das ist der allgemeine Geist der Völker und der Zeiten, der aus den Formen hervorblitzt wie aus dem Körper die Seele," so ist selbstverständlich, daß der künstlerische Ausdruck des Mittelalters, einer Zeit gewaltiger innerer Gährung und kämpfenden Gestaltungsdranges ein in Kürze kaum zu erschöpfende sein kann. Anders verhält es sich mit den Gebilden der Kunst, die uns bei der Betrachtung der Völker entgegentreten, welche trotz aller Großartigkeit des Einzelnen ihrer Leistungen, doch nur einen beschränkten Kreislauf machten, der in ihnen selbst wieder endete. Darum durfte sich der Verfasser in der Schilderung der Indischen, Babylonisch-Assyrischen, Persischen und Aegyptischen Baukunst mit wenigen charakteristischen Strichen begnügen. Er entwickelt uns kurz, aber treffend die culturhistorischen Beziehungen dieser Völker, und nachdem er daraus die Consequenzen für ihre Kunstthätigkeit gezogen hat, erörtert er die gewonnenen Resultate an den einzelnen Bauwerken, wenn auch nicht in speciel-erschöpfender, doch in so ausreichender Weise, daß nirgend eine zufällige Unvollständigkeit bemerkbar ist. Der Verfasser hat sich sowohl hier, als auf dem Gebiete der klassischen Baukunst, das nun folgt, und auf dem er auch noch genöthigt war, anderen prüfend zu folgen, mit außerordentlich gesundem und frischem Urtheile durch das Labyrinth verschiedener, mehr oder weniger geistreicher Hypothesen, hindurchgefunden. Besonders von lebensvoller Wahrheit sind die Betrachtungen, die dem specielleren Eingehen auf die römische Baukunst vorausgeschickt sind. Wenn wir bei der Einleitung in die griechische Baukunst, und selbst in ihrem weiteren Verfolg nicht so wie hier den Eindruck des Abgerundeten bekommen, so liegt das wohl weniger am Verfasser, als viel mehr daran, daß der wissenschaftliche Hintergrund auf dem hier ein klar verständliches Bild entworfen werden sollten, trotz der festeren Gestaltung, die er in den letzten Decennien gewonnen hat, immer noch ein schwankender ist. Die etruskische Baukunst nimmt in ihrer Zwitterstellung auch in dem vorliegenden Buche nur einen kleinen Raum ein, aber die Aufgabe, die sie als Glied in der Kette der baugeschichtlichen Entwickelung hatte, ist bedeutsam, und daß die Etrusker, obgleich ihr Tempelbau an geistigem Inhalt, und in dem Ebenmaß seiner Erscheinung weit hinter dem griechischen zurücksteht, die eigentlichen Erfinder des Gewölbes wurden, hat der Verfasser treffend aus ihrer einseitig verständigen, reflektirenden Sinnesweise, die sich zur Höhe einer idealen Beschauung nicht erheben konnte, entwickelt.

Bei der römischen Baukunst, in die wir nun eingeführt werden, erfahren wir mehr, als in den frühern Abschnitten geschehen ist, von der profanen Architektur. Natürlich, ein Volk, das, nachdem es seine erobernden Arme über den Erdkreis ausgebreitet hatte, sich des Besitzes bewußt werden und genießen wollte, mußte besonders darauf bedacht sein, die Kunst neben ihren Göttern, dem Lebensgenuß dienstbar zu machen. Dieser Gedanke, dem das römische Volk einen so großartigen Ausdruck zu geben vermochte, wie kein anderes, zieht sich, sowohl im Ganzen als im Einzelnen durch die Darstellung des Verfassers, und bildet zu Ende derselben, in einer Betrachtung der ästhetischen Würdigung und geschichtlichen Bedeutung der römischen Architectur, den Abschluß der heidnischen und den Uebergang zur christlichen Baukunst.

Zu dieser geht der Verfasser erst über, nachdem er in einem besonderen Abschnitte, „Uebergangsstufen" betitelt, den altchristlichen Basilikenbau, den byzantinischen Centralbau, die altchristliche Baukunst bei den Germanen, die georgische und armenische und endlich die muhamedanische Baukunst behandelt hat, und daß er sich nun in einem Elemente bewegt, wo er zumeist aus erster Quelle, d. h. aus eigener Anschauung schöpfen konnte, tritt uns auf jeder Seite entgegen. Der geschichtliche Ueberblick ist vortrefflich und die klardurchdachte Entwickelung des romanischen und gothischen Styles nach unserer Meinung das Gelungenste des ganzen Buches. Nachdem wir durch die vorausgeschickte Charakteristik des Mittelalters den Boden für die richtige Beurtheilung gewonnen haben, lernen wir das romanische Bausystem zuerst in seinen Hauptserscheinungen kennen, und zwar werden uns dieselben in vier gesonderten Capiteln zur Anschauung gebracht. Ueberall weiß der Verfasser aus der großen Masse der Bauwerke, die uns hier entgegentreten, Beispiele für die Betrachtung zu wählen, die durch ihre historische, constructive oder ästhetische Bedeutung ein Recht auf Erwähnung haben, so daß wir auf unserer langen Wanderung niemals oder doch nur sehr selten von dem vielen Anschauen ermüden.

Auf gleiche Weise verfährt der Verfasser in der Betrachtung des gothischen Styles, nur daß hier bei der Aufstellung seines Bausystems nicht eine Gliederung in ähnliche Unterabtheilungen wie dort nothwendig war. Denn der gothische Styl ist zwar, wie der Verfasser bemerkt, „keineswegs etwa, wie einseitige Verehrer uns einreden möchten, die nothwendige höchste Blüthe seines Vorgängers," aber, wie es an einer anderen Stelle heißt „die konstruktiven Tendenzen, welche der Romanismus angeschlagen hatte, boten der neuen Bauweise einen unmittelbaren Anknüpfungspunkt dar, und erfuhren von ihr eine konsequente höhere und freiere Lösung," daher konnte uns der Verfasser das System derselben im Cölner Dom mit einem Schlage geben. Wieder machen wir nun mit ihm eine Fahrt durch Europa, und mit Frankreich und Belgien beginnend, lernen die wichtigsten Bauwerke dort, in England, Skandinavien, Deutschland, Italien, Spanien und Portugal kennen. Auch auf diesem Gange wieder eine glückliche Auswahl und eine zweckmäßige Führung.

Der letzte, vielleicht etwas zu gekürzte Abschnitt des Buches ist der neueren Baukunst gewidmet und umfaßt nach einer allgemeinen Charakteristik der Situation erstens die Renaissance in Italien: a. die Frührenaissance, b. die Hochrenaissance, c. den Barockstyl; zweitens die Renaissance in den übrigen Ländern, und drittens die Baukunst des 19. Jahrhunderts. Mit dem Ausdruck Frührenaissance bezeichnet Lübke jene Periode derselben, in welcher eine Unselbständigkeit der wieder aufgenommenen antiken Bauformen den Traditionen des mittelalterlichen Styles gegenüber auffällig ist, wohingegen die Hochrenaissance in dem vollständigen Verlassen dieser Motive ihre Charakteristik findet. Einen Bastard der Gothik und Renaissance, den wir an Häusern und Kirchen hin und wieder in außeritalischen Ländern finden, hat der Verfasser sehr treffend und neu „germanische Renaissance" genannt. Die Gothik in ihr hat von ihrem Wesen nichts als das dürftig gebildete Skelett gerettet, auf dem sich die Renaissance wie ein christallinischer Ueberzug niedergeschlagen hat. Dieses Mißwesen wird durch den genannten Ausdruck erschöpfend bezeichnet und ebenso hätten wir auch an der sonstigen Darstellung

der Renaissance nichts auszusetzen, wenn sie nicht in gar zu großer Kürze behandelt worden wäre. Auch in Bezug auf die Illustrationen ist sie nicht sehr begünstigt. Im Uebrigen muß die Ausstattung des Buches eine ungewöhnlich schöne genannt werden. Zahlreiche, in den Text gedruckte Holzschnitte (von denen viele in der That ein erfreuliches Zeugniß von den Fortschritten ablegen, deren sich Deutschland seit einiger Zeit in diesem Genre der Holzschneidekunst rühmen kann) begleiten den Leser und tragen wesentlich zum leichten und schnellen Verständniß bei. Daß sie nicht durchweg untadelhaft sind, wird auch dem Verfasser nicht entgangen sein, aber wer aus eigener Erfahrung weiß, mit wie vielen Hindernissen selbst der beste Wille bei dergleichen Unternehmungen zu kämpfen hat, wird das hier Geleistete gern lobend anerkennen.

Zum Schluß sei noch der Unpartheilichkeit des Verfassers lobend Erwähnung gethan. Nicht in einseitiger Würdigung des einen oder des anderen Baustyles, sondern in dem Bewußtsein, daß sie alle von der göttlichen Natur in uns Zeugniß ablegen, hat er sein Werk begonnen und vollendet.

Illustrirte Bücher.

Undine. Eine Erzählung von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Neunte Auflage mit Holzschnitten, nach Zeichnungen von Adolb. Müller ausgeführt von A. Gaber. — Geh. 2 Thlr., eleg. geb. 2⅔ Thlr. Berlin, F. Dümmler's Verlagsbuchh. 1855.

Der Zeichner der Undine hat seine Aufgabe ganz löblich gelöst; nur hätten wir gewünscht, er möchte nicht bloß den Becher der Romantik gekostet, sondern sich daran berauscht haben. Das muß wenigstens bei der Undine geschehen, und sie selbst bietet am besten dazu die Hand. Sie versteht es, bis die Thränen in den Becher fallen. Sie ist die reinste und klarste Perle der Romantik; wer nicht anders als durch sie diesen verstrickenden Irrgarten kennte, der möchte sagen: wenn das die Romantik ist, so will ich mich gern ihrem Zauber hingeben. Wäre diese Dichtung nicht ein so gesundes Gewächs, würde sie nicht so manchen Wald aus der Literaturepoche ihrer Geburt haben überdauern können. Sie liegt hier in neunter Auflage vor. Sie ist in die meisten lebenden Sprachen übersetzt. Fouqué selbst hat sie schon im J. 1816 zu einem Operntext verarbeitet, den der geniale E. T. A. Hoffmann komponirte, der Verfasser des „Kater Murr", welches Buch die oben genannte Verlagshandlung auch so eben in einer sehr hübschen und wohlfeilen (nur 10 Sgr.) neuen Ausgabe hat erscheinen lassen. Die Oper wurde in Berlin mit dem größten Aufwande von Mitteln in Scene gesetzt und hatte sich des glänzendsten Beifalls zu erfreuen, als nach wenigen Aufführungen der Brand des Schauspielhauses die von Schinkel entworfenen Dekorationen und alle übrigen Requisiten dazu verzehrte. Die Lortzing'sche Composition, welcher der Tondichter nach seiner Gewohnheit eine eigene Bearbeitung des Textes unterlegte, werden die meisten unserer Leser kennen. Als dankenswerthe Zugabe ist der vorliegenden Ausgabe eine ausführliche Lebensbeschreibung des Dichters beigefügt, in welche sowohl seine Mittheilungen über die Entstehung der Undine, als auch ein dieselben vervollständigender Auszug aus der Abhandlung des Paracelsus: de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis etc. hineingeflochten ist. Auch finden wir ein Portrait des Dichters und ein Facsimile seiner Handschrift. Letztere ist aus den späteren Lebensjahren und es fragt sich, ob man nicht lieber künftig dafür die auch nicht unbekannte aus früherer Zeit wählen möchte, wo die Schriftzüge noch mehr mit der Blüthezeit des dichterischen Schaffens zusammenklingen. Von früheren Illustrationen zu reden, so sind uns nur die Kolbe'schen erinnerlich, welche sich, von Geißler, C. Barth u. A. gestochen, in dem Frauentaschenbuch von Fouqué vom J. 1821 und 22 befinden. Diese Bilder, die im Einzelnen möglichst weit von der Realität abweichen und bei denen mangelhafte Zeichnung mit unterläuft, haben aber trotz allen Mangels von Kostümstudien — vielleicht eben mit deswegen — einen romantischen, märchenhaften Hauch in sich, den wir in den vorliegenden Holzschnitten nicht immer finden. Es zeigt sich vielmehr hier bisweilen in Composition und Ausdruck jene conventionelle Theaterromantik, welche mit ihrer Mimik mehr die Begleiterin von Melodien als von Worten ist, und welche den Beschauer nicht unbedingt in die Stimmung hineinträgt. Andere Darstellungen sind dagegen sehr gelungen zu nennen. So z. B. die hier mitgetheilte, die Stelle, wo Undine den Stein auf den Brunnen festschreibt. Mehr noch die Begräbnißscene von Huldbrand, die Abfahrt aus der Reichsstadt, die Marktscene ist besonders poetisch aufgefaßt, auch die Begegnung mit dem Kobold im Walde. — Außer den Hauptbildern finden sich noch eine Menge von illustrirten Anfangsbuchstaben und kleinen Schlußbildern in dem reich ausgestatteten Buche zerstreut. Die Initialen bekunden meist einen glücklichen Sinn für die Arabeske. So möge denn dies alte Lieblingsbuch unserer romantischen Jugendperiode in dem modernen Illustrationskleide sich neue Freunde erwerben und die alten als ein alter lieber Klang aus vergangener Ferne begrüßen.

F. E.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 10 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 51. Donnerstag, den 20. December. 1855.

Friedrich der Große. Für das deutsche Volk dargestellt von L. Hahn. In 10 Lieferungen mit 10 Portraits und 10 Bildern aus Friedrichs des Großen Leben nach Zeichnungen von W. Camphausen. Hoch 4. 344 Seiten. Preis der Lieferung 10 Sgr. Berlin W. Hertz. Leipzig G. Wigand 1855.

Das Leben des preußischen Heldenkönigs ist so reich an Momenten von poetischer und künstlerischer Bedeutung, daß es natürlich erscheint, wenn Dichter und Maler daraus immer wieder eine Fülle von Anregungen und Motiven wie aus unversieglicher Quelle zu schöpfen wissen. Vor allen Dingen ist es die bildende Kunst im weitesten Umfange, welche von den glänzenden ehernen Denkmalen der Plastik bis zu den zahlreichen und zierlichen Illustrationen sich an diesem dankbaren Stoff zu schönen Werken begeistert hat. Kein Wunder daher, wenn wir auch jetzt wieder von einer neuen künstlerischen Unternehmung zu berichten haben, die aus derselben Stoffwelt hervorgegangen ist. Wir haben da zunächst einen recht geschickt gemachten, ansprechenden und klar verständlichen Text, der mit Wärme und in passender Begränzung ein Bild des reich bewegten Lebens der Zeit und ihres Helden uns vorführt. Als illustrative Begleitung erhalten wir zehn große, nach Zeichnungen ungenannter Dresdener Künstler in Holzschnitt ausgeführte Brustbilder und eben so viele Scenen aus dem Leben Friedrichs des Großen nach Zeichnungen von W. Camphausen. Diese Holzschnitte sind recht erfreuliche Zeugnisse der tüchtigen, markigen Technik, die wir als charakteristische Eigenschaft der Bürkner'schen Schule — aus dieser sind dieselben nämlich hervorgegangen — kennen und schätzen; vornehmlich sind es die großen Brustbilder, welche meistentheils in ihrer Behandlung Frische und Energie mit Weichheit in der Verschmelzung der Töne paaren; nur Friedrich's Portrait macht in seiner etwas trocknen Weise eine Ausnahme davon. Außer ihm werden uns König Friedrich Wilhelm I., der alte Dessauer, Schwerin, Ziethen, Prinz Heinrich, Keith, Seidlitz, Ferdinand von Braunschweig und Herzberg vorgeführt. Wenn man indeß diese Köpfe mit den von Menzel herausgegebenen großen Holzschnitt-Portraits derselben Helden vergleicht, so werden sie bei aller Anlehnung an dieselben von ihnen doch an Prägnanz des Ausdrucks, unmittelbarer Lebenswahrheit und geistreicher Charakteristik überflügelt. Die übrigen Bilder, welche Scenen aus dem Leben des Königs geben, sind dem Inhalte nach angemessen ausgewählt, im Allgemeinen recht gut erfunden und componirt, obwohl der Künstler in der Darstellung der kriegerischen Ereignisse glücklicher gewesen ist als in den übrigen, wie das denn auch von einem tüchtigen Schlachten- und Pferdemaler, als welchen sich W. Camphausen zur Genüge beglaubigt hat, nicht anders zu erwarten stand. Kommt nun noch hinzu, daß auch in diesen Bildern der Holzschnitt sich eindringlich wirksam und malerisch ansprechend bewährt hat, so würde man versucht sein, zu fragen, was denn etwa diesen Darstellungen noch fehle. Und doch vermissen wir an ihnen Etwas, dessen wir uns in der Vergleichung mit einem andern ähnlichen Werke erst recht deutlich bewußt werden. Wir meinen A. Menzel's Illustrationen zu Fr. Kugler's Geschichte Friedrichs des Großen. Weil wir uns aber einmal an Menzel's Hand in den innersten Geist jener Zeit eingelebt haben, weil uns der funkelnde, tausendfach schillernde ésprit, der recht eigentlich das Element der Epoche und des Lebenskreises des großen Königs war, aus den kleinsten Bildchen dieses Meisters überreich entgegensprüht, können wir nicht umhin, in den uns hier dargebotenen neueren Bildern von einem gewissen Mangel, einer gewissen Flauheit selbst berührt zu werden. Diese Sachen sind eben alle recht löblich, wir möchten sagen bürgerlich bieder, aber sie berühren uns nicht elektrisch, wie die Menzel'schen, mit dem Funken des Genius. Wenn man nun aber auch gegen einen wackeren Rothwein nichts einzuwenden hat, so wird man trotz aller Hochachtung doch schwerlich geneigt sein, ihn nach dem Tokaier zu trinken, und so dürfen wir uns auch wohl wundern, daß, nachdem Friedrich der Große in A. Menzel seinen Apelles gefunden hat, eine übrigens achtbare künstlerische Kraft sich an derselben Aufgabe versuchen mochte. Wenn nun ferner der Hahn'sche Text, so anerkennenswerth er ist, neben dem Kugler'schen, der in seiner einfach klaren Weise nicht minder geeignet „für das deutsche Volk" erscheint, ebenfalls einen besondern Platz nicht wohl in Anspruch nehmen kann, so muß uns das ganz tüchtige neuere Unternehmen doch wie eine Ilias post Homerum vorkommen. Wir haben unsern Augen nicht getraut, als wir in einem auch von uns geschätzten Journal die beiden Werke, das Kugler-Menzel'sche und das Hahn-Camphausen'sche, durchaus in gleiche Linie gestellt fanden, ja sogar mit dem erschwerenden Zusatz, daß die Menzel'schen Darstellungen „anspruchsloser" seien, — ein Urtheil, welches wir in Wahrheit für überaus anspruchslos erklären müssen. Aber vielleicht ist das Hahn'sche Werk seinem Preise nach mehr „für das Volk" berechnet? Diese Frage steigt uns eben, da wir unsere Besprechung schließen wollen, auf und mahnt uns, im Falle der größeren Billigkeit auch unsererseits nicht unbillige Anforderungen im Namen der Kritik zu machen. Aber nein; der Unterschied zu Gunsten des neuen Werkes beträgt nur 20 Sgr., eine Differenz, die im Hinblick auf die bedeutenden Unterschiede in den andern Beziehungen unerheblich ist. Im Uebrigen zeigt die ganze Ausstattung, Papier und Druck, lobenswerthe Sorgfalt und Schönheit. W. L.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Der Mönch und die Trauung. Kupferstich von A. Schultheiß nach einem Oelgemälde von J. Mozet. — Unerfüllte Liebessehnsucht, oft die indirekte Schöpferin heroischer oder künstlerischer Thaten, ist selber von jeher ein sehr dankbarer Stoff für künstlerische Bearbeitung gewesen und hat dieselbe auf die mannigfachste Weise sowohl im Gedicht, als im Bilde erfahren. Hier ist es ein junger Mönch von edlem Angesicht, der im Schatten eines Kirchenpfeilers im Vordergrunde steht und mit gefalteten Händen und schmerzlicher Resignation auf den Akt der Trauung blickt, den in der Mitte des Bildes ein höherer geistlicher Würdenträger an einem jugendlichen vornehmen Paare vollzieht. Ob der Dulder zu diesem Paare in irgend einer Beziehung steht, ob er bei diesem Anblick schon Begrabenes auf's Neue durchzukämpfen hat oder ob er nur im Allgemeinen den Irrthum beklagt, daß er den Kranz der Tonsur um das Haupt legte, welches, so lange es zugleich dem schönen Erdenleben angehört, auch grüne Kränze tragen soll — gleichviel, er erregt unser Mitgefühl, denn er trinkt den bittern Becher der verschuldeten oder nicht verschuldeten Entsagung, der durch Schönheit, Jugend und Seelenadel für den Freudenbecher des Lebens bestimmt zu sein scheint. Die neben dem Altar befindliche Fensternische läßt das volle Licht auf die glückliche Gruppe und die heilige Handlung fallen. Die Altarkerzen flammen und die Blumen duften. Der Bräutigam mißfällt uns, — nicht aus zu weit getriebenem Mitgefühl mit dem Mönche. Wir wollen unsere Abneigung begründen. Der junge Ritter kniet neben der Braut und es ist der Moment, wo der Bischof den Segen über Beide ausspricht. Wahrscheinlich, um die demüthig geneigte Stellung der Braut nicht zu wiederholen, läßt der Maler den Mann das Haupt fast stolz erheben und eine Armbewegung seitwärts machen, die von hinten gesehen freilich auch auf's Beten schließen läßt; dabei streckt er die Füße tanzmeisterlich von sich, mit derselben Steifheit, welche sich auch in der Bewegung des Bischofs findet. Dennoch wiederholen wir: es ist ein sehr anziehendes Bild. A. Schultheiß, rühmlichst bekannt durch seine „Grablegung" nach Perugino, hat dasselbe — es ist 17" 6''' rhein. hoch, 16" br. (52 Cent. hoch, 42 br.) — in einem sehr fleißig und mit malerischer Wirkung gearbeiteten Stiche wiedergegeben. Letztere wird besonders durch eine sehr gewandte Anwendung verschiedener und kombinirter Manieren unterstützt. Das Blatt eignet sich nach seiner Darstellung sowohl, als nach seiner tüchtigen Ausführung sehr gut zu einem Vereinsblatte für Kunstvereine. Sei es denen, die nach dergleichen suchen sollten, bestens empfohlen. Der Albrecht-Dürer-Verein zu Nürnberg, so erfahren wir, hat es zu dem erwähnten Zwecke gewählt. F. E.

Die gewährte Bitte. Gem. von A. Wichmann in Dresden, gest. von Friedr. Zimmermann in München. Das Originalgemälde befindet sich in der K. Pinakothek in München. Es ist ein überaus geschmackvoll komponirtes Bild, auf dem sich der Reiz der Komposition wesentlich in dem zarten und sinnigen Ausdruck der Köpfe verliert. Sie sind somit die Träger des an sich einfachen Gegenstandes, was dem Maler noch besonders nachgerühmt zu werden verdient. Doch sind auch die Stoffe der Figuren, welche als Kniestück erscheinen, mit weiser Oekonomie so der Hauptsache untergeordnet, daß sie überall zu der ihnen gebührenden, vollen Geltung kommen. Ohne Zweifel ist das Bild, das wir nicht Gelegenheit hatten zu sehen, wie in der Form, so auch in der Farbe reizvoll. Dies läßt wenigstens der vorliegende Stich ebenfalls in vollem Maaße voraussetzen. Er ist vorherrschend in Linienmanier behandelt. Mit großer Sicherheit, die auf ein genaues Verständniß der Form schließen läßt, ist der Stichel gehandhabt und dabei das Malerische des Gegenstandes in gleich trefflicher Weise beobachtet. Die Zartheit der Fleischpartien, die Verschiedenheit im Stoffigen, in der Gewandung, der Architektur und Landschaft ist überall entsprechend charakteristisch herausgearbeitet und damit das Ganze zu einem abgerundeten, harmonisch wirkenden Bilde abgeschlossen. — Die Arbeit ist eigenes Unternehmen des Stechers und ist Kunstvereinen zur Benutzung als ansprechendes Vereinsblatt zu empfehlen. H. W.

II. Größere Werke.

Handbuch der höheren Kunst-Industrie. Für Gewerbtreibende und Künstler, sowie für Lehr-Anstalten, von J. H. Wolff. 8 Lieferungen à 2⅓ Thlr. Erste Lieferung: 6 Tafeln gr. Folio mit erklärendem Text. Göttingen, Georg H. Wigand. 1855.

Ueber die Nothwendigkeit, die Thätigkeit der heutzutage vielfach entarteten, meistens rathlos in der Irre schweifenden Kunsthandwerke in die strenge Zucht eines geläuterten Geschmacks zu nehmen, wird kein irgendwie künstlerisch gebildeter Sinn einen Augenblick im Zweifel sein. Wenn schon in der Kunst, namentlich in der Architektur die ungeheure Fülle des überlieferten Materials den schaffenden Geist leicht verwirrt und erdrückt, so ist dies auf dem der Willkür so vielmehr anheimgegebenen Gebiete der Tektonik noch häufiger der Fall. Wir werden daher niemals vergessen können, welches Verdienst Schinkel auch in diesem Zweige bildnerischer Thätigkeit sich durch sein allseitiges Einwirken, besonders durch die Herausgabe der „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker" erworben hat. Allein wie die Verbreitung dieses Werkes, seiner Natur und seinem Plane nach, eine beschränkte bleiben mußte, ist auch überhaupt dieser ächt künstlerische Einfluß auf das Kunsthandwerk nur zu sehr ein örtlich begränzter geblieben, ja selbst im Mittelpunkte, von welchem einst jene reformatorische Strömung ausging, in Berlin, hat es nicht viel mehr als ein Decennium nach dem Tode des großen Meisters bedurft, um das mühsam Errungene durch mancherlei entgegenwirkende Einflüsse wieder gefährdet und großentheils vernichtet werden zu lassen. Zwar hat es weder hier noch anderwärts an redlichen und einsichtigen Bestrebungen gefehlt, um den Abfall von den Gesetzen der Schönheit auf diesem Gebiet zu hintertreiben, und noch im vorigen Jahre hatten wir Gelegenheit, auf ein Unternehmen hinzuweisen, welches darauf ausgeht, dem Kunsthandwerk schöne Muster aus den besten Kunstepochen vor Augen zu stellen.*) Allein abgesehen davon, daß die meisten derartigen Publikationen zu kostspielig sind, um in weite Kreise dringen zu können, fehlt ihnen auch diejenige Art eines erläuternden Textes, welche aus den mitgetheilten Beispielen die allem tektonischen Schaffen zu Grunde liegenden Prinzipien entwickle und dadurch den Ausübenden die einzige Handhabe zur praktischen Benutzung des Vorgelegten darbiete.

Inzwischen ist aber neuerdings auf das von seiner künstlerischen Ueberwachung verlassene Gebiet des Kunsthandwerks ein Feind eingedrungen, der eine noch größere Verwirrung in die Köpfe gebracht hat. Das ist die mit einem gewissen propagandistischen Eifer betriebene Wiederaufnahme des Mittelalters mit seinen Formen, die, wie wir noch kürzlich, namentlich in München, durch den Augenschein erfahren, einem kauderwelschen Barbarismus Thor und Thür zu öffnen begonnen hat. Weit entfernt, den tüchtigen Arbeiten des Mittelalters ihre relative Berechtigung schmälern zu wollen, müssen wir doch mit Ernst darauf hinweisen, wie gefährliche Folgen eine planlose Nachbildung von Formen, die nicht geeignet sind, einen für alle Zeiten gültigen Ausdruck zu gewähren, unausbleiblich für die Ausbildung des Schönheitssinnes haben wird. Nicht allein daß die Verschiedenheit der mittelalterlichen Style, des romanischen und gothischen, das künstlerische Gefühl in's Schwanken bringt, und daß das Befolgen des einen oder andern zur reinen Parteisache gemacht wird; nein, noch viel schlimmer ist der Umstand, daß keiner dieser Style auch nur im Entferntesten diejenige in sich abgeschlossene Vollendung des formalen Charakters erreicht hat, (noch auch zu erreichen beabsichtigen konnte, denn der Werth der mittelalterlichen Kunst beruht in ganz anderen Momenten, als hierin), wie die antike Kunst, und daß daher, wo es darauf ankommt, ihre Formensprache auf ein modernes Werk anzuwenden, die vollständigste Willkür sowohl im Aufbau des Ganzen, als in der ästhetischen Durchführung und Detailbildung die unvermeidliche Folge ist.

Bei einer solchen Prinzip- und Rathlosigkeit wird das Bedürfniß nach einem tüchtigen Werke, welches dem Kunsthandwerk die nöthige ästhetische Leitung gewähre, fühlbarer als je. Offenbar ist der Herausgeber des vorliegenden Handbuches von denselben Gesichtspunkten ausgegangen, denn in der Vorrede verspricht er uns gerade eine solche Arbeit, wie wir sie als wünschenswerth bezeichnen müssen. Er will für die Gegenstände des tektonischen Schaffens im weitesten Umfange eine Auswahl von Abbildungen nach den trefflichsten Werken des Alterthums und der neueren Zeit sammeln und in dem begleitenden Texte die Grundgesetze, die bei solchen Arbeiten maßgebend sind, zur Sprache bringen, damit der ausübende Handwerker daraus die Gesichtspunkte für die Erfindung eigener Werke ableiten könne. Der Inhalt des vorliegenden Heftes zeigt, daß der Verf. seiner Aufgabe vollständig gewachsen ist, und daß seine Arbeit, consequent in dieser Weise durchgeführt, um so segensreicher für die Entwickelung des künstlerischen Moments in dem bezeichneten wichtigen Gebiete zu werden verspricht, als der mäßige Preis ihr die Möglichkeit einer allgemeinen Verbreitung garantirt. In einer theoretischen Einleitung entwickelt er zunächst kurz und klar die Grundprinzipien der Tektonik, weist das architektonische Element in ihren Schöpfungen nach und zeigt, wie ihre künstlerische Gestaltung aus der durch den Zweck bedingten Kernform mit Nothwendigkeit sich entfalten muß. Wir hätten hier, besonders in dem Abschnitt über die „Gesetze der allgemeinen Form" wohl hin und wieder eine differirende Ansicht auszusprechen gehabt; allein da wir in allem Wesentlichen der dargelegten Prinzipien uns mit dem Verf. in Uebereinstimmung finden, so versparen wir eine Discussion über untergeordnete Punkte auf andre Gelegenheit. Doch vermissen wir ungern in der Einleitung ein Wort über den Einfluß des Materials auf die Gestaltung der Formen, ein Moment, welches, wenn auch in zweiter Linie stehend, doch wohl hier zu erörtern gewesen wäre. Ohne Zweifel beabsichtigt der geschätzte Verf. diesen Punkt später zur Sprache zu bringen.

Den wichtigsten Theil des Werkes macht indeß der nun folgende Text zu den Tafeln aus, weil er eine Darlegung der Theorie an den Beispielen enthält. Diese Bemerkungen sind klar und lebendig vorgetragen, gehen mit Entschiedenheit auf das Wesen der Sache ein und sind durchaus geeignet für alle Kunsthandwerker eine Richtschnur zum verständnißvollen Ausüben ihrer Thätigkeit, zur bewußten, lebensvollen Neuschöpfung, frei von gedankenloser Nachahmung zu werden.

Die Auswahl der Abbildungen beschränkt sich in zweckmäßiger Weise zunächst auf antike oder im Geiste antiker Kunst geschaffene Werke. Wir können dem Verf. für die Richtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges unsre Billigung nicht versagen. Sein erläuternder Text bezieht sich, weit entfernt von allgemeinen Phrasen, durchaus auf Darlegung der den Mustern zu Grunde liegenden Gesetze, und leitet ebensowohl zur sachgemäßen Beurtheilung als zur prinzipgemäßen Hervorbringung ähnlicher Werke an. Die erste Tafel enthält die Abbildung mehrerer Tische, und zwar fünf antiker, und eines modernen im Louvre befindlichen. Die zweite Tafel bringt sechs antike Vasen und Krateren von schönster Form und Ausbildung, darunter die berühmte Warwick-Vase. Auf der dritten finden wir drei Kandelaber, darunter das prächtige Werk mit bakchischen Reliefs aus dem Louvre, außerdem verschiedene Formen von Balustraden. Die vierte Tafel stellt mehrere Exedren, Außensitze, dar. Die Hauptdarstellung gilt hier einer Composition des Herausgebers, die wir in Gesammtform und Ausbildung glücklich finden bis auf die durch zusammengekauerte Schwäne gebildeten Armlehnen, die gerade durch ihr gezacktes oberes Profil dem Zwecke des Aufstützens keineswegs entsprechen. Mit Recht zeigen die anderen Beispiele derselben Tafel einen ruhigen fest geschwungenen Kontour der Armlehne. Die Kritik des aus der Walhalla mitgetheilten Sessels ist treffend und belehrend. Die fünfte Tafel giebt öffentliche Brunnen, und zwar die Fontäne auf dem Domplatze zu Messina und die des Petersplatzes zu Rom. Auch hier stimmen wir den Bemerkungen des Verf. bei, nur müssen wir gestehen, daß wir bei der Messinensischen Fontäne der mittleren Schale einen etwas größeren Durchmesser wünschen möchten, wodurch unsers Bedünkens der Aufbau harmonischer würde. Die sechste Tafel enthält zwei der schönsten antiken Konsolfüße (aus dem Vatikan) in Vorder- und Seitenansicht nach den Originalzeichnungen des Verfassers in kräftiger und sorgfältiger Kreidelithographie. Auch die Darstellungen der übrigen Tafeln sind würdig und angemessen ausgeführt, so daß das Unternehmen in dieser Hinsicht eben so wohl wie im Betracht seines klaren, wohldurchdachten Planes und der einsichtigen, mit den Bedingnissen des Stoffes vertrauten Leitung alle Anerkennung verdient. Wir wünschen ihm im Interesse unsres künstlerisch gesunkenen Handwerks recht weite Verbreitung und günstigen Fortgang. W. L.

Wilhelm von Kaulbach's Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin. Mit Genehmigung der General-Direktion der Königl. Museen herausgegeben und verlegt von Alexander Duncker, Hofbuchhändler.

*) Vgl. unsern Aufsatz über A. v. Minutoli's Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten in Nr. 30 des deutschen Kunstblatts v. J. 1854.

Berlin. Dritte Lieferung. 1. Venus, gest. von G. Seidel. 2. Homer und die Griechen, gest. von Ed. Eichens. — Die Leser werden sich erinnern, daß die großen Hauptbilder im Treppenhause des Berliner Museums durch Zwischenfelder getrennt sind, welche in der untern Abtheilung jedesmal einen hervorragenden Gesetzgeber enthalten, in der obern aber die Repräsentantinnen der Heimath der welthistorischen Völker. So schwebt zwischen der heitern griechischen Welt, die sich vor dem singenden Homer entfaltet, und dem düstern Trauerspiel der Zerstörung Jerusalems die morgenschöne Venus Urania in der ganzen Fülle körperlichen Reizes, und ihr zur Seite die lieblichen Knaben Eros und Anteros, rosenbekränzt und den Blick der freudigsten Ueberraschung auf einander geheftet. Das kleine Zwischenfeld, welches die Venus von dem unter ihr befindlichen Solon trennt, zeigt die Eroberung von Babylon durch Alexander den Großen. Zu beiden Seiten zieht sich ein Theil des Pilasterstreifens herunter, der ein Stück der theogonischen und kosmogonischen Weltanschauung, und zwar hier von den Griechen und Juden, enthält. Der Stich ist zierlich und mit feinsten Linien ausgeführt, ohne schwächlich zu werden, oder die Charakteristik, selbst in den kleinsten Köpfen, vermissen zu lassen. Wir verweisen übrigens auf unsere eingehende Beschreibung dieser Darstellungen Jahrgang 1851 S. 351. Von dem Gegenstande des zweiten Blattes dieser Lieferung, dem großen Bilde „Homer und die Griechen", haben wir im dritten Jahrg. 1852. S. 153 eine ausführliche Schilderung gegeben. Außerdem kennt es der Strom der Menschen, welcher Jahr aus Jahr ein die Treppen des neuen Museums hinauf und hinunter wallt. Hier genügt es, zu bezeugen, daß der Meister Eichens seine ganze Kraft zusammen genommen hat, um ein in jeder Hinsicht würdiges und vorzügliches Abbild des Originals hervor zu bringen. Ein besonderes Lob verdient die Behandlung des Nackten, welches sowohl in den kräftigen, wie in den weichen Stellen eine sehr schöne Modellirung zeigt. Wir können unsern heutigen Bericht über dieses Unternehmen nicht schließen, ohne eines sehr guten Einfalls zu gedenken, den der Herausgeber in Bezug auf die Verwendung der bisher erschienenen Blätter als Zimmerzierde gehabt hat. Man sieht in seinem Geschäftslokal die zwei Hauptbilder, umgeben von ihren Einfassungen und gekrönt durch das dazu gehörige Stück Fries, zu einem großen Tableau vereinigt, welches, da die breiten weißen Ränder überall entfernt sind, gar keinen so übermäßig großen Raum einnimmt und zugleich von der Anordnung im Museum eine klare Anschauung giebt. Ein geschmackvoller brauner Holzrahmen mit einfacher goldener Inschrift umfaßt das Ganze, welches sich, obwohl es noch nicht alle Bilder, selbst nur der einen Langseite einschließt, doch in einer gewissen Abrundung darstellt.

Wir wünschen dem rüstig vorwärts schreitenden Unternehmen den besten weitern Fortgang, der durch die umsichtigen Anordnungen des Herausgebers allerdings verbürgt zu sein scheint; wir erinnern nur an die herrliche Zeichnung Strähubers von der Hunnenschlacht, welche in künstlerischen Kreisen allgemeine Sensation erregte und jetzt von L. Jacobi in Paris gestochen wird. F. E.

Zeitung.

'E **Berlin.** Der Formschneider Albert Vogel hat so eben eins der umfangreichsten Bilder, die in neuester Zeit auf Holz gezeichnet wurden, im Schnitt vollendet und darin ein wahres Meisterstück geliefert. Es stellt Christus am Oelberge dar und ist von Pfannschmidt entworfen. Das ganze Werk ist eine Bestellung des hiesigen Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche und ist zunächst zur Vertheilung an die Mitglieder desselben bestimmt. Später wird es dann wohl wie der vortreffliche Holzschnitt Gabers nach J. Schnorr von Carolsfeld: „Christus als Knabe im Tempel lehrend," der Gropius'schen Handlung zum Vertrieb übergeben werden.

Afinger hat die beiden Standbilder für das Greifswalder Monument, den Dichter E. M. Arndt und den Mediziner Berndt im Modell beendigt. Die Gefeierten sind sitzend dargestellt, Arndt mit zugeknöpftem deutschen Rocke, über welchen nachlässig der Mantel geschlagen ist. Er legt die eine aufgestützte Hand an das Kinn, die andere hält einen Eichenkranz. Die Aehnlichkeit ist schlagend. Der Bildhauer bewährte sich schon einmal in der Darstellung dieser Züge bei der Marmorbüste, welche die Universität Bonn in ihrer Aula hat aufstellen lassen. Berndt ist im Ornate abgebildet, welches die bürgerliche Festkleidung und den Schmuck der Orden durchblicken läßt. Eine andere eben vollendete Arbeit ist die Marmorbüste des Geh. Medizinalrath Nasse in Bonn. Dieselbe gehört zu einem Grabdenkmal von zehn Fuß Höhe, welches in die Friedhofsmauer hineinlehnen und in schlesischem Marmor in einfacher und geschmackvoller Form ausgeführt wird.

In der Gropius'schen Handlung haben wir eine große Auswahl von sehr vortrefflichen Photographieen gefunden, welche die Zeiser'sche Buchhandlung in Nürnberg anfertigen läßt, und welche die reiche Bauwelt von Nürnberg und Bamberg zum Gegenstande haben. Sie sind in gr. 4. Format und werden zu 1 Thlr. pro Stück verkauft. Da sieht man vor Allem die Nürnberger Burg, von Außen und im Hofe, dann das Lug in's Land, den Henkersteig, die Kaiserstallung, die Walpurgis-Capelle, das Albrecht Dürer-Haus, den Vestnerthurm, das Gänsemännchen u. s. w. Von den Kirchen die Portale von St. Sebald, Lorenz und Frauenkirche, vom Dome zu Bamberg, so wie vom Preller'schen Hause ebendaselbst u. v. a. Die Blätter sind mit vieler Sorgfalt und Schärfe ausgeführt.

w. **Düsseldorf,** im December. Die hiesige Königl. Kunst-Akademie hat seit Schirmer's Berufung nach Karlsruhe in der jüngsten Zeit abermals große Veränderungen in ihrem Lehrer-Personale erfahren. Zuerst war dem Lehrer der Kunstgeschichte und Conservator der Kunstsammlungen, Professor Mosler, die von ihm erbetene Quiescirung bewilligt worden, und nicht lange darauf wurde auch von dem Professor Sohn die Entlassung von seiner Lehrerstelle nachgesucht. Auch diese ist soeben höchsten Orts gewährt worden.

Der Prof. Mosler hat der Akademie fast 34 Jahre gedient und von der Zeit seiner Anstellung an bis zum Jahre 1846 auch das Amt eines Secretairs der Akademie bekleidet. Seine gediegenen kunsthistorischen Kenntnisse, insbesondere auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst, die Verdienste, welche er sich um die Aufhellung mancher dunkelen Partieen in der Entwickelungsgeschichte der italienischen, und noch mehr der niederdeutschen Malerschulen, erworben hat, sichern ihm den Namen eines tüchtigen Kunstgelehrten, ungeachtet er niemals als Schriftsteller aufgetreten ist. Vorgerücktes Alter und zunehmende Kränklichkeit machten ihm die Erfüllung seiner Berufspflichten von Tage zu Tage schwerer, bis er endlich seine Entbindung von denselben selbst wünschen mußte. Die durch seinen Abgang erledigte Stelle ist interimistisch auf Ein Jahr dem Professor Andr. Müller übertragen. Derselbe ist ein geschickter Historienmaler, hat sich indeß als Staffirmaler und Ornamentist einen noch ausgezeichneteren Ruf erworben, namentlich durch die Angabe und Leitung des dekorativen Schmucks im Innern der S. Apollinariskirche bei Remagen. Er hat sich überdies in Italien und einem guten Theile Deutschlands wacker umgesehen und tüchtige Kenntnisse gesammelt, welche ihm bei seinen künftigen kunsthistorischen Vorträgen von wesentlichem Nutzen sein werden.

Von ungleich größerer Wichtigkeit — wenigstens in Bezug auf die praktische Ausbildung der jungen Maler —, als die Moslersche Stelle, ist in dem akademischen Lehr-Organismus diejenige zu erachten, welche durch Sohn's unerwarteten Rücktritt erledigt worden ist. Er war ordentlicher Lehrer der Vorbereitungs-Classe der Abtheilung für die Malerkunst und hatte den Antikensaal und Eine Section der Mal-Schule unter seiner Leitung. Durch ihn wurden die Schüler dieser Abtheilung in den Vorhof der Kunst eingeführt, und von ihm empfingen sie die erste Weihe, die nicht selten von entscheidendem Einfluß auf ihre ganze künftige Laufbahn blieb. Was er hier geleistet, in welchem hohen Grade er es verstand, in die Eigenthümlichkeit eines Jeden einzugehen und dieser gemäß dessen Anlagen und Kräfte folgerichtig zu entwickeln, wird wohl von den meisten seiner ehemaligen Schüler in dankbarem Gedächtniß bewahrt. Manche von ihnen, denen zugleich das eigene Talent nicht fehlte, haben sich bereits einen Namen gemacht, dessen Ruhm auch auf die Schule zurückstrahlt, aus der sie hervorgegangen sind.

Das Scheiden eines Lehrers aus seinem Wirkungskreise, der sich solche Verdienste um die Ausbildung der jüngeren Künstler-Generation erworben hat, der zugleich als ausübender Künstler der Schule ein leuchtendes Vorbild war, mußte die Angehörigen der Akademie, wie jeden Freund der Kunst auf das Schmerzlichste berühren. Ist doch sein Name mit den ersten Anfängen, wie mit dem höchsten Ruhme der neuen rheinischen Schule auf das Engste verknüpft! Man darf sich daher nicht darüber wundern, daß man hie und da seinem Austritte ganz absonderliche Motive untergelegt und von „Conflikten und Zerwürfnissen" gefabelt hat, ohne an den einzig richtigen Grund zu denken, nämlich den, daß Sohn durch die Lehrerstelle sich gehindert sah, die von Nah und Fern alljährlich häufiger an ihn als ausgezeichneten Bildnißmaler ergehenden ehrenvollen Aufträge auszuführen. Wenn aber der Beruf des Lehrers und der Beruf des ausübenden Künstlers als unvereinbar sich herausstellen, dann wird Niemand, der die Verhältnisse nur einigermaßen kennt, es auffallend finden, daß Sohn sich für die Ausübung der Kunst, namentlich der Portraitmalerei, entschieden hat.

Die Lücke, welche dadurch in dem akademischen Collegium entstanden ist, wurde bereits durch Ernennung des Professors Chr. Köhler zum ordentlichen Lehrer der Akademie wieder ausgefüllt. Derselbe wird nach solchem Vorgänger einen schweren Stand haben. Indeß ist er als ein so bewährter Künstler bekannt, daß es nicht bezweifelt werden darf, er werde auch als Lehrer die übernommene Aufgabe zu lösen wissen und der Akademie einen gleichen Ersatz für Sohn bieten, wie dieselbe an Prof. Gude für Schirmer zu finden das Glück gehabt hat.

⊙ **Nürnberg,** 10. December. Gegenwärtig findet hier eine Restauration statt, nämlich die der gemalten Fenster der St. Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber, deren Ausführung dem hiesigen bekannten Glasmaler Stephan

Kellner übertragen ist. Styl, Costüm und Ornamentik verweisen diese Bilder in den Ausgang des 14. Jahrhunderts, höchstens in den Anfang des 15., in eine Zeit, wo von dem Einfluß der Schule der van Eyck's noch keine Rede sein konnte. Nach der Technik würde man sie für noch älter halten können, denn die Arbeit ist eine rein musivische, jedes Stück Glas hat seine besondere Farbe, und die Zeichnung in Contour und Schraffirung, wie die Schatten, sind allein durch aufgetragenes, eingebranntes oder wieder wegradirtes Schwarzloth hergestellt. Andere Schmelzfarben sind nicht angewandt. Auch Ueberfangglas habe ich nicht finden können. Die Restauration wird natürlich ganz in derselben Manier geschehen. Der Gegenstand des einen Fensters, welches bis jetzt vollständig ausgepackt ist und in Arbeit sich befindet, ist die Anbetung der h. drei Könige. Gewandung, Zeichnung und Charakteristik der Köpfe sind außerordentlich schön, besonders der Kopf der Madonna; über derselben steht der Stern, welcher in seiner Mitte ein Gesicht zeigt. Der nackte Körper des Kindes ist, zeitgemäß, hinlänglich häßlich und verzeichnet, wie auch an einem Fenster der Körper des Gekreuzigten, dessen Kopf wieder edel und rein ist. —

Im Lokal des Dürervereins, auf „der Herren Trinkstube", war diese Wochen hindurch das Bild von Beeheyden, „die Traubendiebinnen", ausgestellt, welches der Oesterreichische Lloyd in Folge der Concurrenz mit dem Preise gekrönt hat. Sein Erscheinen an diesem Orte ist dadurch veranlaßt worden, daß es einem hiesigen Kupferstecher, dem gediegenen, fleißigen und strebsamen Raab, zum Stechen übergeben ist. Es soll ein reiner, ausgeführter Linienstich werden. Hier ist einmal der verpönte Ausdruck „reizend" an seiner Stelle, denn dies Bild reizt in der That zum Besitz: wer möchte nicht gern, heimlich, ungesehen, diesen frischen, schelmischen Mädchen, der schwarzen wie der blonden, bei ihrem gesetzwidrigen Beginnen zuschauen! wer möchte das Bild nicht gern zur beständigen Erheiterung auf seinem Zimmer hängen haben! Ueber eine Gartenmauer, am Saum eines Waldes, hängt das Weinlaub mit blauen, reifen und vollen Trauben herüber. Für den Fuchs zwar sind sie sauer, denn sie hängen zu hoch, nicht aber für die naschhaften Töchter Eva's, welche diesmal dem Fuchse den Rang ablaufen. Die Schwarze hockt sich hin auf die Erde, das frische blühende Gesicht mit den weißen Zähnen dem Beschauer zugekehrt; auf ihre Kniee steigt die Blonde, welche die Andere unten mit den Armen umfängt, um sie vor dem Herunterfallen zu bewahren. Die Situation ist höchst natürlich und auch schön. Ein kleines Mädchen, das uns den Rücken zukehrt, steht dabei und schaut begierig und sehnsuchtsvoll nach dem Erfolg hinauf. Der geht auch vortrefflich von statten, und wir freuen uns heimlich mit und sind ganz einverstanden, daß keine „Rechtsperson" im Hintergrunde erscheint. So einfach wie das Bild gedacht ist, so einfach und schön ist die Composition wie die Farbe, so wahr und natürlich und ohne die geringste Prätension ist der Vortrag. Ebenso entspricht die maßvolle technische Behandlung dem Gegenstande, gleich fern vom „Genialen" wie von geleckter Eleganz. Um solcher Vorzüge willen stört uns der etwas kreidige Ton der großen Mauerfläche nicht im Genuß.

Vor einigen Wochen fand in der Sebaldkirche eine eigenthümliche Leichenschau statt, die einem längst verstorbenen Manne galt, der Niemand mehr und weniger ist als der heilige Sebald selbst. Eine Commission, bestehend aus einigen Geistlichen und einem Magistratsbeamten, unternahm die amtliche Handlung, öffnete den bekannten Sarg und überzeugte sich, daß das „caput Sti Sebaldi", wie auf dem Schädel geschrieben steht, und alle die verschiedenen Knochen und Knöchelchen, in ihren Beuteln besorgt und aufgehoben, unversehrt und in der richtigen Zahl vorhanden seien, worüber sodann ein Protokoll aufgenommen wurde.

Deutsches Kunstblatt.



Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 52. Donnerstag, den 27. December. 1855.

Eine Fahrt durch Süddeutschland.

Von W. Lübke.

7. Heimkehr über Karlsruhe, Mainz, Wartburg.

(Schluß.)

Was die Baugeschichte des ehrwürdigen Domes betrifft, so weißt Du, daß wir seit v. Quast's Forschungen die Gewißheit haben, in den Umfassungsmauern des jetzigen Gebäudes die Gränzlinie seiner ursprünglichen Anlage zu besitzen, daß also dieser gewaltige, von Kaiser Konrad II. im Jahre 1030 begonnene Dom gleich ursprünglich auf die jetzigen kolossalen, die meisten übrigen romanischen Kirchen überbietenden Verhältnisse gegründet war. Diesen primitiven Eindruck machten mir besonders die gedrängten, massigen, ihrem Kerne nach durchaus gleichartig angelegten Pfeiler, denen erst bei einer späteren Restauration die Gewölbträger hinzugefügt wurden. Daß dies erst nach dem Brande von 1159 geschehen, ist mir in Betracht der gesteigerten Schlankheit der Verhältnisse besonders wahrscheinlich, und ich wüßte nicht, was man zur Entkräftung dieser mit den übrigen Thatsachen der mittelalterlichen Baugeschichte am meisten harmonirenden Auffassung Entscheidendes geltend machen sollte. In der Afrakapelle fand ich sodann eine so verschiedenartige Behandlung der Details, daß ich nicht Alles darin derselben Bauzeit zuschreiben möchte. Was zunächst die eigenthümlich streng antikisirenden, der kompositen Ordnung entsprechenden Kapitäle betrifft, so scheinen sie mir älter als die übrigen, schon entschiedener und spezifischer romanischen; ich möchte jene daher der ersten Bauzeit der Kapelle (nach 1064) zuschreiben, diese dagegen einer Restauration, die nach der durch den Andrang des Rheines bis in die achtziger Jahre des elften Jahrhunderts ausgeführten Ummantelung der östlichen Theile des Domes etwa gegen Anfang des folgenden Jahrhunderts stattfand. Dem Beginn des zwölften Jahrhunderts würde ich, der stylistischen Entwicklung nach, auch die an der Südseite des Domes liegende Taufkapelle zuschreiben.

Ich kann mich von dem Bau nicht trennen, ohne zu bekennen, daß er mir in seiner Entblößung von alten Denkmälern, in seiner modernen, wenn auch noch so trefflichen Bemalung, in seinem ebenfalls modernen, aber nichts weniger als vortrefflichen Hauptaltar mit dem plumpen Baldachin, der die perspektivische Wirkung nicht wenig stört, endlich in unschönen Zuthaten, wie z. B. die ärmlichen, romanisch sein sollenden Eisengitter des Chores, keinen reinen Eindruck hinterlassen konnte, und daß ich mich mit einem trüben Gefühl von ihm trennte.

In Worms konnte ich dem Dom ebenfalls einen kurzen Besuch machen, der indeß hinreichend war, mir ein Totalbild von der Wirkung desselben zu geben, und da wird es Dich vielleicht wundern, zu hören, daß, wie das Aeußere im höchsten Grade eine malerische Fernwirkung hat, auch das Innere mir trotz der kleineren Verhältnisse und der minder originellen, vielmehr abgeleiteten Architektur einen höchst bedeutenden Eindruck machte, ja einen harmonischeren und dadurch ergreifenderen, als der Speyerer Dom. Dazu trägt freilich die ehrwürdige Farbe der meist intakt gebliebenen rothen Sandsteinquadern, noch mehr aber die überaus herrliche Wirkung des Westchors mit seinem großen Radfenster wesentlich bei. In der Detailausführung erkannte ich deutlich einen Fortschritt, auf der Nordseite von Westen nach Osten beginnend und auf der Südseite in umgekehrter Richtung sich anschließend und im Westen wieder endend.

Ich eilte nach Mainz, dessen gewaltigem Dom, als dem für die Baugeschichte wichtigsten dieser Dreizahl, ich eine wiederholte, sorgfältigere Besichtigung widmete, wenngleich zu einer erschöpfenden Untersuchung mir leider auch hier die Zeit nicht hinreichte. Vor Allem muß ich indeß sagen, daß er mir, dem die Eindrücke von Speyer und Worms noch frisch in der Seele waren, gleich beim ersten Anblick die von Kugler bereits ausgesprochene Vermuthung erweckte, daß wir nicht bloß in den östlichen Theilen, sondern selbst in den Pfeilerreihen des Schiffes noch den Kern der alten, nicht auf Gewölbe berechneten Anlage vor uns haben. Die Pfeiler stehen

ebenso dichtgedrängt wie die zu Speyer und scheinen ebenfalls ursprünglich auf eine Gewölbkonstruktion nicht berechnet. Daß indeß diese Gewölbanlage nicht so spät begonnen sei, wie v. Quast annimmt, scheint mir aus dem Charakter der Details hervorzugehen. Die Halbsäulen der Pfeiler haben nämlich im Wesentlichen dieselbe Form einer steilen, ziemlich stumpf und schwerfällig profilirten attischen Basis, ohne Eckblatt oder Knollen, deren Plinthe unter dem jetzigen Fußboden der Kirche liegt. Allerdings haben die Formen der dicht an den Dom stoßenden Gotthardskapelle im Allgemeinen entschiedene Verwandtschaft mit diesen Details, und bekanntlich wissen wir, daß diese im J. 1138 geweiht wurde. Allein, daß sie in ihren Formen etwas Primitiveres habe, vermochte ich ebensowenig wie Schnaase zu erkennen, vielmehr scheint mir die Ansicht dieses Forschers, daß die Kapelle dem Hauptgebäude gefolgt sei, daß der Brand des Domes vom J. 1137 unerheblich gewesen sein müsse, da er die so nah gelegene Kapelle verschont habe, und daß demnach der beabsichtigte Gewölbebau wohl schon seit dem großen Brande vom J. 1081, also etwa seit dem Beginn des zwölften Jahrhunderts begonnen worden, viel für sich zu haben.

An den östlichen Theilen des Domes konnte ich die zeitliche Verschiedenheit der unteren Geschosse der beiden runden Treppenthürme und der von ihnen eingeschlossenen Partieen nicht übersehen. Die Rundthürme scheinen mir aber eher vom Baue des Willigis als dem des Bardo zu stammen. Nach der durch Dr. Wattenbach mitgetheilten, in der v. Quast'schen Schrift zuerst abgedruckten Stelle aus der Vita Bardonis sowohl, wie nach dem stylistischen Charakter ist mir dies wahrscheinlich. Dort wird nur von der Decke und dem Dach gesprochen, die Bardo dem fast vollendeten Dome hinzugefügt habe; außerdem wissen wir, daß der Bau des Willigis (von 978 bis 1009) sehr großartig war, und als dieser noch am Tage seiner Einweihung abbrannte, werden schwerlich die runden Treppenthürme mit abgebrannt sein. Sieht man die äußerste Einfachheit, ja Rohheit ihrer Behandlung, namentlich die aus einer Platte und hoher Schmiege bestehenden Gesimse, so wird man eher auf die Zeit um das Jahr 1000, als auf eine spätere schließen; besonders war mir die Aehnlichkeit mit den ältesten Theilen der Kirche zu Gernrode auffallend, die ich ebenfalls dem Anfange des 11. Jahrh. zuzuschreiben kein Bedenken trage. Dagegen ist das Aeußere der Absis sammt den Portalen unbedenklich einer beträchtlich späteren Zeit angehörig. Hier haben wir die hohe, stumpf profilirte attische Basis ohne Eckblatt, wie sie im Laufe des elften Jahrhunderts sich herausbildete; in den Kapitälen des Südportals mischt sich ein überraschend feines, fast studienmäßiges Eingehen auf die Antike, speziell auf die Form des korinthischen Kapitäls mit den phantastischen Barbarismen des eigentlich romanischen Styls, und ganz dieselbe Wahrnehmung, jedoch mit bereits entschiedenem Ueberwiegen des letzteren Elements, bieten die inneren Räume, welche man vom oben genannten Portal aus betritt. Alles dies scheint mir auf den Ausgang des 11. und den Beginn des 12. Jahrh. zu deuten. Diese Theile werden daher ebenfalls dem Neubau nach dem Brande des Jahres 1081 zuzusprechen sein. Das nördliche Portal hat rohe kubische Kapitäle, offenbar nur plump vorgearbeitet, um nachher an Ort und Stelle eine reichere Ausführung wie am südlichen Portal damit vorzunehmen. Auch an der Absis kann man Aehnliches beobachten, denn ihre Fensterbögen sind unverziert geblieben bis auf einen, der von der beabsichtigten reicheren Detailausführung Kunde giebt. So erhalten wir an den Bauten dieser lokalen Gruppe wiederholt den Beweis, daß man hier über dem Streben, die Gesammtformen großartig durchzuführen, der zierlichen Detailarbeit vergaß.

Eine genauere Untersuchung der Pfeiler des Schiffes, namentlich in wiefern sie mit den Halbsäulen zusammenhangen, wird durch die — auch für die ästhetische Wirkung des mächtigen Baues so sehr störende — Uebertünchung der Wände einstweilen verhindert. Von der Sorge, die das Domkapitel diesem imposanten Werke der Vorzeit zuwendet, erhielt ich durch die seit langen Jahren bereits ohne Dach aller Unbill des Wetters offen stehenden Ostthürme eine schlechte Vorstellung. Nicht minder empörend sind die erbärmlichen Kaufbuden, welche fast das ganze Gebäude umschachteln, so daß die unteren Theile fast überall bedeckt und dadurch unsichtbar sind. Da man mir erzählte, daß diese Buden dem Domkapitel gehörten, welches aus der Vermiethung derselben ansehnlichen Gewinn ziehe, so fiel mir unwillkürlich ein, was Der dazu sagen würde, der einst im heiligen Zorn die Käufer und Verkäufer aus dem Vorhof des Tempels verjagte!

Die zahlreichen trefflichen Grabdenkmäler des Doms, die seinem Innern zur bedeutsamen Zierde gereichen, konnte ich nur flüchtig mustern. Notizen über dieselben findest Du in Kugler's kleinen Schriften. Dagegen fiel mir in einer an das südliche Querhaus anstoßenden Kapelle eine Reihe von Chorstühlen vom J. 1590 auf, das Reichste und Schönste, was ich in dieser Art von Arbeiten der Renaissance in Deutschland je gesehen. Diese Sirenen und Atlanten werden zwar den strengen Gothikern ein Dorn im Auge sein: aber wie unendlich ist hier die Renaissance an kompositioneller Gewandtheit, an Formenadel und Mannigfaltigkeit der Phantasie selbst den besten ähnlichen Arbeiten der Gothik überlegen, und die Fratzen und Obscönitäten der letzteren gehören am Ende eben so wenig — oder eben so sehr — an kirchliche Chorstühle wie diese Gebilde einer an der Antike genährten Anschauung.

Soviel vom goldnen Mainz, und nun laß Dich zum Schluß plötzlich aus der üppigen Ebene des Rheins in die grünen Waldgebirge Thüringen's versetzen, auf die Höhen der Wartburg, wo ich den letzten Reisetag verleben durfte. Ich kannte diese kostbare Reliquie des Mittelalters nur aus Puttrich's Abbildungen, und Du magst leicht ermessen, wie gespannt ich auf die Wirklichkeit war. Bitterer bin ich aber selten enttäuscht worden. Du weißt, daß man seit Jahren damit beschäftigt ist, die Wartburg zu „restauriren". Diese Restauration, so gut sie gemeint sein mag, ist ein beklagenswerthes Unglück für den Bau. Ohne auf die Details einzugehen, in denen noch genug besonderer Grund zum Unmuth enthalten ist, habe ich Dir bloß im Ganzen mitzutheilen, daß diese Restauration den ganzen alterthümlichen Charakter des Gebäudes vollständig zu verwischen droht. In den bereits fertigen Theilen kannst Du das Alte durchaus nicht mehr vom Neuen unterscheiden; mit einem Worte, bei dieser Art von Restauration laufen wir Gefahr, alle Spuren von mittelalterlicher Architektur ausgelöscht zu sehen und sind fast versucht, die frühere Mißgunst gegen die Werke jener Epoche wieder herbeizuwünschen, denn die Liebe des jetzigen Geschlechts scheint ihnen verderblicher werden zu wollen, als der Haß oder die Gleichgültigkeit des vorigen.

Interessant waren mir dagegen die Gemälde, mit welchen M. v. Schwind das Landgrafenhaus zu schmücken beschäftigt ist. Sieben Bilder aus der Geschichte der alten Herrscher Thüringens, welche die Dekoration des Landgrafenzimmers bilden, sind bereits vollendet. Ebenso schritten die Gemälde des offnen Corridors, deren Gegenstand das Leben der h. Elisabeth ist, ihrer Vollendung rasch entgegen. Diese gehören mit zum Schönsten, was Schwind geschaffen hat. Sechs größere geschichtliche Bilder wechseln mit den Darstellungen der sieben Werke der Barmherzigkeit, die Du aus den bei G. Wigand erschienenen Stichen bereits kennst. Letztere sind in Medaillons auf blauem Grunde gemalt, während die geschichtlichen Bilder einen braunen Grund haben, der von Rosenzweigen mit Blumen und Vögeln durchrankt ist. Diese Anordnung und im Einklange damit die einfache Farbenbehandlung, die geringe, fast nur angedeutete Modellirung der Gestalten, die weit entfernt sind selbst von dem be-

scheidensten Maße moderner Realistik, zeigten mir plötzlich, was ich im Speyrer Dom vermißte, und was bei der malerischen Ausschmückung romanischer Bauten das Geeignete ist. Diese schön komponirten, in Zeichnung und Linienführung meisterhaften, im Ausdruck innig empfundenen Darstellungen stimmen in ihrer einfachen Behandlung vollkommen zum schlichten, unentwickelten Charakter der romanischen Architektur, und so wenig mich das bunte, disharmonische, überladene Bild desselben Meisters im Treppenhause des Karlsruher Museums (die Einweihung des Straßburger Münsters) befriedigte, so lebendig sprachen diese Bilder der Wartburg mich an. Von dem großen Bilde des Sängersaales sah ich nur den Karton und den Anfang der Ausführung. Es stellt den Sängerkrieg dar. Heinrich von Ofterdingen flieht eben besiegt in den Schutz der Landgräfin; der Graf wendet sich gegen Wolfram von Eschenbach, der keck ritterlich im stolzen Gefühl seines Sieges dasteht; zur anderen Seite sieht man Biterolf. Hinter diesem erscheint, auf einer Wolke herangetragen, Meister Klingsohr mit seinem Hunde. Seitwärts viele Zuschauende, darunter mit verschlungenen Händen Göthe und Schiller. Eine reiche, bewegte Composition voll Schönheit und Leben.

Das war der letzte künstlerische Eindruck meiner Reise, und damit will ich denn auch meine Mittheilungen beschließen.

Kunstliteratur.

Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Denkmäler der Baukunst, Bildnerei und Malerei. Herausgegeben von C. Heideloff, unter Mitwirkung von Architekt C. Beisbarth. Mit erläuterndem Text von Prof. Fr. Müller. Stuttgart bei Ebner u. Seubert 1855. 3 Lieferungen in 4. à 1 Thlr 10 Sgr. oder 2 fl. 12 kr.

In der Erforschung der Denkmäler mittelalterlicher Kunst ist der Süden Deutschlands hinter dem Norden bisher merklich zurückgeblieben. Während in Norddeutschland, abgesehen von Einzeluntersuchungen, vier große Provinzen, Sachsen, Pommern, Westphalen und Rheinland, durch mehr oder minder erschöpfende Werke behandelt sind, kennen wir von den Kunstleistungen Süddeutschlands nur wenige, wenn auch sehr gewichtige Bruchstücke. Es freut uns daher, in der Publikation, deren erste drei Hefte uns bis jetzt vorliegen, ein Unternehmen kennen zu lernen, welches für einen bedeutenden Theil des Landes, für das in Sage, Geschichte und Poesie hochgefeierte Schwaben, die oft schmerzlich empfundene Lücke auszufüllen begonnen hat. Und obendrein tritt diese Arbeit in so glänzender Weise der Ausstattung vor uns hin, daß, wenn der innere Werth dem äußeren Gewande entspricht, wir unserer kunstgeschichtlichen Literatur zu einer solchen Bereicherung Glück wünschen dürfen. Sehen wir also etwas genauer zu.

Für die Darstellung haben die Herausgeber, wie es für ein so ausgedehntes Unternehmen nicht wohl anders geschehen konnte, die periegetische Form gewählt; doch wollen sie den Schluß des Werkes durch eine systematische, chronologisch geordnete Uebersicht der gesammten schwäbischen Kunstentwicklung in passender Weise krönen. Die beigegebenen Illustrationen bestehen theils aus einer reichen Folge von Holzschnitten, die an den betreffenden Stellen dem Texte eingestreut sind, architektonische Details, Geräthe und Gefäße, aber auch Bildwerke verschiedener Gattung veranschaulichend, theils aus prächtig durchgeführten Stahlstichen und Farbendrucktafeln, welche die Gesammtanlage der Gebäude, so wie die größeren Erzeugnisse der Bildnerei, Malerei und der Kunsthandwerke dem Auge vorführen. Selten werden wir bei uns in Deutschland an ähnlichen Publikationen eine ähnlich reiche und glänzende Vertretung der illustrativen Seite finden.

Die Mittheilungen des ersten Heftes beginnen mit der Stadt Herrenberg. Nachdem wir ihre Geschichte erfahren haben, geht der Text zur Beschreibung der noch vorhandenen Kunstdenkmale über. Die Stiftskirche, eine dreischiffige gothische Hallenanlage, 1336 neugebaut und dann seit 1440 bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts umgebaut und erweitert, trägt neben einigen Spuren der früheren Bauepoche im Wesentlichen das Gepräge der spätgothischen Zeit. Dahin weisen die unmittelbar in's Gewölbe übergehenden Pfeiler und die reichen zierlichen Netzrippen, während die Fenster, so wie die Portalfüllungen, Motive des 14. Jahrhunderts zeigen. Die Pfeiler selbst, fünf in jeder Reihe, haben ein aus Kehlen und Rundstäben, in Form von alten und jungen Diensten, bestehendes Profil von lebendiger Wirkung. Das Mittelschiff, das beinahe die doppelte Breite eines Seitenschiffes hat, wird im Westen durch eine in ganzer Breite dem Langhaus vorliegende hohe Thurmhalle begränzt, während sich östlich dem Mittelschiff allein ein ziemlich langer, aus dem Achteck geschlossener Chor anfügt. Weder im Text, noch in den Abbildungen finden wir Anweisungen darüber, in wiefern der Styl dieses Bautheiles von dem des Langhauses sich unterscheidet. Daß dasselbe aber in mancher Beziehung der Fall sein muß, sehen wir selbst in dem kleinen Maßstabe des auf Taf. IV. Fig. 1. mitgetheilten Grundrisses sowohl an den Profilen der Fensterleibungen, als auch an den Gewölben, die hier einfache Kreuzrippen haben. Das breitere Hinaustreten nach Süden über die Linie des Mittelschiffs bestärkt uns in der Vermuthung von der zeitlichen und stylistischen Verschiedenheit dieser beiden Haupttheile.

Im Uebrigen sind die Holzschnittdarstellungen der architektonischen Details (Fig. 1—14), zu welchen noch Abbildungen der spätgothischen Kanzel, des Taufsteins und der Chorstühle kommen, die sämmtlich den brillanten, aber willkürlich ausschweifenden Charakter spätester Gothik tragen, voll Stylgefühl und in kräftiger Weise behandelt. Originell sind die Tragsteine, aus welchen die Fenstersäulchen aufschießen; die Kanzel, wahrscheinlich um 1500 angefertigt, ist eins der brillantesten Beispiele üppiger Steinzierarbeit jener Epoche; der Taufstein, der die Jahrzahl 1472 trägt, ist einfacher behandelt und von recht schöner Pokalform; die Chorstühle sind sogar erst 1517 durch Heinrich Schickhard von Siegen vollendet. Auf Tafel I. finden wir sodann außer zwei sehr eleganten Verzierungen eines aus dem alten Schlosse herrührenden Kachelofens eine in ausgeführtem Stahlstich geschmackvoll behandelte Ansicht des früheren Zustandes der Stadt nach Merian's Topographie. Außerdem giebt Taf. II. in prächtig ausgeführtem Stahlstich von Fr. Wagner die Darstellung einer vom Herausgeber früher bereits in halbzerstörtem Zustande gefundenen bemalten Holzschnitzerei, deren Mitte die Himmelskönigin im Strahlenkranze bildet. Allein des würdigen Heideloff Begeisterung hat diese Tafel dermaßen ergänzt und restaurirt, daß die Gestalten ein durchaus uncharakteristisches, auf keine bestimmte Zeit hindeutendes Gepräge erhalten haben. Können wir dies Bild somit wohl als ein schönes Zeugniß von dem Fleiß und der Hingebung des Zeichners betrachten, so hat es in kunstgeschichtlicher Beziehung dagegen keinen wesentlichen Werth.

Noch eine Doppel-Bemerkung müssen wir uns hier erlauben. Sie betrifft sowohl die Tafeln als den Text. Auf den architektonischen Blättern ist es erfreulich, die Baustyle durch besondere Schraffirung bezeichnet und die verschiedenen Grundrisse meistens nach demselben Maßstabe aufgetragen zu sehen, allein daß dieser bloß in französischen Metres und nicht auch in einem deutschen Fußmaaß angegeben, stört uns. Das Metre ist uns Deutschen nicht geläufig genug und bildet auch eine zu große Einheit; dagegen ist der Fuß eine dem Vorstellungsvermögen sich weit leichter einprägende, dazu

kleinere, handlichere Maßeinheit. Am besten würde es sein, wenn man in ganz Deutschland das rheinische Fußmaaß als das bei architektonischen Aufnahmen herrschende annehmen wollte.

Was sodann den Text betrifft, so vermissen wir an ihm bei aller Sorgfalt, Genauigkeit und Ausführlichkeit die künstlerische Anschaulichkeit. Wir werden erst um das ganze Gebäude umhergeführt, auf jedes einzelne Detail aufmerksam gemacht, dann in's Innere gebracht und dort nach demselben Princip unterwiesen. Dabei aber gewinnt man nur mühsam eine Gesammtanschauung. Besser würde es daher sein, wenn der fleißige Verf. zuerst uns das Innere mit wenigen Worten in seiner Grundanlage und Construktion darlegen, dann zur Betrachtung des Einzelnen übergehen und endlich mit der Gestaltung des Aeußeren schließen wollte.

Wir schreiten nun weiter mit dem Texte vor. In Nufringen lernen wir eine kleine flachgedeckte gothische Kirche mit gewölbtem Chor und romanischem Thurm kennen. Eine Schallöffnung des letzteren mit schlankem Säulchen, das ein Würfelkapitäl hat, sowie eine Konsole und einen Gewölbeschlußstein giebt uns die Holzschnitt-Illustration. Nicht reicher ist die Ausbeute in Böblingen, von dessen einschiffiger Pfarrkirche nur der gothische Chor bemerkenswerth erscheint. Dagegen bewahrt das alte Sindelfingen noch eine romanische Stiftskirche, deren Grundriß auf Taf. IV. unter Fig. 2. enthalten ist, und deren übrige architektonische Darstellung wir auf Taf. III. bekommen. Hier ist nämlich der Längendurchschnitt und zwei Aufrisse der Ostseite sammt zugehörigen Details mitgetheilt. Es ist eine flachgedeckte Pfeilerbasilika ohne Querschiff und ohne Thurmanlage. Sieben Pfeilerpaare trennen die drei gleich langen Schiffe, welche mit drei Absiden schließen. Die beiden letzten Pfeilerabstände umfaßten den erhöhten Chorraum, unter welchen die Spuren einer ehemaligen Krypte bemerklich sind. Alle Details dieser Kirche zeigen den bereits zu einem festen System entwickelten romanischen Styl, und wenn auch die erste Weihung von 1083 datirt, und der Verfasser des Textes die Vollendung der Kirche bis an den Beginn des 12. Jahrhunderts hinabrückt, so ist doch in allen Details das Schema des romanischen Styles so fest begründet, im Arkadensims, den Pfeilerbekrönungen und den Basen die Form der attischen so bestimmt ausgesprochen, dazu die Pfeilerbildung mit eleganten Halbsäulchen auf den Ecken eine so schlanke, daß wir den Bau nicht älter als in die Mitte des 12. Jahrhunderts zu setzen vermögen. Dazu kommen noch die Eckblätter an den Säulenfüßen, die entwickelte Gestalt der Würfelkapitäle, die durchweg ohne Schmuck vorkommen, die auf Konsolen ruhenden Rundbogenfriese des Aeußeren. Die drei Absiden werden durch Pilaster mit Halbsäulen, welche mit großen Blendbögen verbunden sind, gegliedert. Außer dem Mangel des Kreuzschiffes sind noch andere Eigenthümlichkeiten an der Kirche zu bemerken. So steht der Thurm ganz isolirt an der Südseite der östlichen Theile. Dem Texte nach scheint er interessant ausgebildet zu sein, was indeß leider durch keine Abbildung erläutert wird. Sodann liegt dem südlichen Portal ein zweistöckiger Anbau vor, dessen unteres, mit einem Tonnengewölbe bedecktes Geschoß die Vorhalle bildet, während der obere, flachgedeckte mit der Kirche durch offene Arkaden verbundene Theil eine Kapelle gewesen zu sein scheint. Dafür spricht wenigstens die an seiner Ostseite auf einem Tragstein aufruhende Halbkreisnische. Endlich scheint die Kirche noch den alten romanischen Altartisch mit seinen Säulchen bewahrt zu haben, und wir bedauern bei der Seltenheit so alter kirchlicher Mobiliargegenstände, daß wir von ihm keine größere Abbildung oder deutliche Beschreibung erhalten.

Der übrige Theil der drei Lieferungen ist fast ausschließlich den Denkmälern in Stuttgart gewidmet. Hier entfalten sich die Mittheilungen in Wort und Bild bereits zu großem Reichthum und geben uns einen Vorschmack von der Fülle künstlerischer Erzeugnisse, die wir auf dem gesegneten Boden Schwabens zu erwarten haben. Die Stiftskirche mit ihren zahlreichen Kunstwerken steht hier obenan. An ihrer Stelle stand noch im 13. Jahrhundert ein Holzbau von geringem Umfang, der erst gegen 1321, als Graf Eberhard der Erlauchte sein Erbbegräbniß und das damit verbundene Stift von Beutelspach hieher verlegte, erweitert wurde. Aber auch jetzt noch geschah die Ausführung großentheils in Holz und nur der Chor wurde in Stein erbaut. Von dieser Zeit rührt offenbar noch der südliche Seitenthurm mit seinen beiden Treppenthürmchen, der sich in die jetzige Gestalt der Kirche vordringlich hineinschiebt, und dessen Aeußeres in den unteren Theilen die Merkmale des spätromanischen Styles zeigt. Alle übrigen Theile der ziemlich ausgedehnten Kirche datiren erst von dem im Jahre 1436 begonnenen Neubau, der mit mehreren Unterbrechungen bis 1495 fortgeführt wurde, während der Bau des großen Westthurmes von da ab noch bis zum Jahre 1531 währte, so daß ein volles Jahrhundert mit der Vollendung des ganzen Gebäudes verfloß.

Die Kirche zeigt in der großen, hier auf mächtigen Pfeilern gegen das Innere sich öffnenden Thurmhalle, in dem Mangel eines Querschiffs, wie in der Vorlage eines langgestreckten, aus dem Achteck geschlossenen Chores Verwandtschaft mit der Stiftskirche zu Herrenberg. Dagegen gestaltet sich ihr Langhaus durchaus verschieden, indem das Mittelschiff sich weit über die Seitenschiffe erhebt. Wir bedauern, daß der unklar angeordnete Text, sowie der Mangel einer Totalansicht und eines Querdurchschnitts uns an der Anschauung dieser Anlage verhindert. Sieben Pfeilerpaare (sammt den Thurmpfeilern) trennen die drei Schiffe, von denen die seitlichen dem mittleren an Breite nicht viel nachgeben und durch Kapellen, die zwischen die zum größeren Theil hineingezogenen Strebepfeiler angebaut sind, an Raum noch gewinnen. Die Pfeiler sind ähnlich denen in Herrenburg gebildet, doch in der Weise einer späteren Zeit. Auch die Netzgewölbe sind noch reicher entwickelt als dort und in allen Haupttheilen von abweichender Mannigfaltigkeit der Combination. Alles dies, so wie die Unregelmäßigkeiten, welche durch das Hineintreten des alten Südthurmes, das entsprechende nördliche Abweichen des betreffenden Bautheiles, so wie das wiederum (wie in Herrenburg) nach Süden stattfindende Vorspringen der Chorlinie bewirkt werden, geben der Kirche ein höchst malerisches Gepräge.

Von architektonischen Theilen lernen wir auf Taf. V. in trefflich ausgeführtem Stahlstich von P. Ritter nach einer Restauration und Zeichnung des Herausgebers das Apostelthor kennen. Es ist von bewunderungswürdiger Zierlichkeit der Arbeit, mit zahlreichen auf's Sauberste in feinkörnigem Sandstein ausgeführten Statuen und der Reliefdarstellung der Kreuztragung im Tympanon. Diese Arbeiten legen glänzendes Zeugniß von der Gediegenheit ab, welche die schwäbische Skulptur bereits im Mittelalter besaß. Aus noch weit früherer Epoche rühren die beiden von Beutelspach bei der Verlegung des Stiftes 1321 mit herübergebrachten Grabsteine des Stifters Grafen Ulrich und seiner Gemalin Agnes, Herzogin von Liegnitz (beide gestorben 1265). Sie sind in vorzüglich schönem Stahlstich von Fr. Wagner auf Taf. VI. dargestellt. Ruhige, würdevolle Gestalten von stiller Anmuth, von mehr idealer als characteristischer Auffassung, in lang herabwallenden Gewändern von edler Stylisirung und klarem, besonders bei der weiblichen Figur schön motivirtem Faltenfluß. Bemerkenswerth sind besonders die Nachrichten über die durchgängige Bemalung der Statuen. Darunter sind noch zwei elegant romanische, schlankgebildete Blätterkapitäle aus der südlichen Thurmhalle angebracht.

Weiterhin finden wir in meisterhaft behandelten, ungemein characteristischen, lebensvollen Holzschnittdarstellungen mehrere andere wichtige Skulpturwerke der Kirche. So eine Statue des Paulus vom bereits erwähnten Apostelthor inschriftlich aus dem Jahre 1494,

eine derb und breit behandelte Gewandfigur, würdevoll im Ausdruck und großartig in den Gewandmotiven; so zwei Statuen vom ehemaligen Lettner, etwa aus derselben Zeit stammend, nicht von derselben künstlerischen Höhe, aber anziehend durch einen gewissen lebenskräftigen Naturalismus und Frische, wenn auch etwas derbe und in den Verhältnissen nicht glückliche Behandlung. Einen vorzüglichen Schatz besitzt die Kirche in den allerdings nicht mehr dem Mittelalter angehörenden elf Standbildern würtembergischer Herrscher, welche Herzog Ludwig, vom J. 1574 beginnend, ausführen und im Chor aufstellen ließ. Die Abbildung des Grafen Eberhard des Milden, welche der Holzschnitt unter Fig. 10 uns bietet, zeigt in der brillanten architektonischen Einfassung den üppigen Reichthum der Renaissance, und in der Behandlung der Gestalt ein freies, kräftiges Lebensgefühl. Etwas früherer Zeit gehört das Denkmal des im J. 1512 gestorbenen Probstes Dr. Ludwig Bergenhans an, das in rothem Marmor ausgeführt ist. Es ist eine charakteristische Darstellung, von guter Naturauffassung, mit deutlichem Anklang an die Anspruchslosigkeit mittelalterlicher Bildnerei. Endlich ist noch eine unter einer Console angebrachte plastische Darstellung voll Ausdruck und Bewegung, Simson, der den Löwen erwürgt, abgebildet. Außerdem wird im Holzschnitt eine Empore mit künstlich angelegter Wendeltreppe und reich verzierter Brüstung, und die am dritten Pfeiler der Nordreihe angebrachte brillant verzierte und mit figürlichen Skulpturen geschmückte Kanzel, aus der Zeit um 1500 rührend, mitgetheilt.

Die in den Jahren 1470—1474 erbaute S. Leonhardskirche ist ebenfalls ein dreischiffiger Bau ohne Querhaus, aber in Hallenform aufgeführt. Die achteckigen Pfeiler sind auch hier ohne Kämpfer, die Gewölbe zeigen reich verschlungene Netzrippen. Bedeutender erscheint der in ihrer Nähe beim Chor gelegene, im J. 1501 errichtete Oelberg mit dem Kruzifix, den stehenden Gestalten der Maria und des Johannes, sowie der knieenden Magdalena. Für dieses ausgezeichnete Werk, das eine zu jener Zeit in Deutschland seltene künstlerische Vollendung bekundet und ebenso tüchtig in der naturgemäßen Durchbildung, wie tief und ergreifend in der Schilderung des Seelenzustandes ist, genügt leider der kleine Maßstab des beigefügten Holzschnittes nicht. Wir bedauern dies um so mehr, als andererseits auf Taf. VIII. an einen Gegenstand von untergeordneter Bedeutung, ein Paar Krabben und eine Kreuzblume, der größte Maßstab und der Aufwand einer durchgeführten Stahlstichplatte verschwendet ist.

Ebenfalls der spätesten gothischen Zeit gehört die ehemalige Dominikanerkloster-, jetzige Spitalkirche an. Sie wurde im J. 1493 vollendet. Fünf Paar achteckiger Pfeiler trennen die drei gleichhohen Schiffe. Der interessanteste Theil ist die Empore, welche Graf Ulrich der Vielgeliebte für sich darin erbauen ließ. Im J. 1479 inschriftlich vollendet, ist sie an den Schlußsteinen der Gewölbe, wie an den Konsolen, auf welchen die Träger der letzteren aufruhen, mit reichlichen Figurendarstellungen geschmückt, von denen drei im Holzschnitt wiedergegeben sind, während die Construktion sammt den übrigen Details der Empore auf Taf. VII. ersichtlich ist. Die Chorstühle, eine tüchtige Arbeit des Klosterbruders Konrad Zolner und des Hans Has vom J. 1493, sind in einem schönen Holzschnitt unter Fig. 17, der stattliche Kreuzgang mit den schönen, einfachen Gewölben ist unter Fig. 18 abgebildet.

Das alte Schloß ist ein malerischer Bau von imponirender Wirkung, obwohl nicht durch besondere architektonische Details auffallend, wenn man nicht etwa erwähnen will, daß ein Eckthürmchen desselben äußerlich in aller Form als kolossale Säule mit Basis, Verjüngung und Kapitäl gestaltet ist. Der Bau wurde von 1553—1570 ausgeführt. Von einem anderen alten Gebäude, dem vormaligen Herrenhause, finden sich im Stuttgarter Museum die steinerne Statue Graf Ulrichs des Vielgeliebten und dessen Wappen; beide sind im Holzschnitt beigefügt.

Ein anderer, wichtiger Schatz des Museums ist auf Taf. IX. nach einer Zeichnung von J. Schnorr, einem jungen talentvollen Stuttgarter Künstler, von Fr. Wagner gestochen. Es ist ein Reliquienkästchen mit Elfenbeinreliefs von vorzüglicher Arbeit. Auf dem oberen Deckel sieht man Christus in der Mandorla auf dem Regenbogen thronend, von vier schwebenden Engeln umringt, unten seine Mutter und die Apostel in lebhaften Gebärden hinaufschauend; an der Vorderseite tritt der Erlöser in bewegter Stellung auf den überwundenen Satan (der übrigens in rein menschlicher Bildung, ohne die späteren verunstaltenden Zuthaten dargestellt ist); hülfreich eilt er mehreren aus den Gräbern steigenden Gestalten entgegen. Der antike Styl der Darstellung, das Wohlverstandene in den mannigfachen Motiven der Bewegung und Gewandung, im Verein mit den ganz korrekten griechischen, in alten Charakteren abgefaßten Inschriften kann darüber wohl keinen Zweifel lassen, daß wir hier eine treffliche Arbeit aus altchristlicher Zeit vor uns haben.

Den Beschluß der Stuttgarter Denkmäler bildet „ein Kleinod von künstlerischem und historischem Werth, das Schwert des Herzogs Eberhard im Bart vom J. 1495, dasselbe Schwert (wie der Verf. des Textes wahrscheinlich macht), mit welchem Kaiser Maximilian dem ausgezeichneten Fürsten die Herzogswürde verlieh. Taf. X. giebt die Abbildung desselben sammt der zierlichen und reichen, vorwiegend aus Fischblasenmustern gebildeten Dekoration der Scheide.

Die dritte Lieferung schließt endlich mit Mittheilungen über Mühlhausen am Neckar. In der Walpurgiskirche ist wenig Bemerkenswerthes; dagegen ist die Veitskirche, obwohl an sich ein schlichtes, einschiffiges Gebäude gothischer Zeit (Grundriß auf Taf. IV.), ihrer zierlichen Details wegen einer ausführlicheren Besprechung gewürdigt worden. Während wir bisher nur mit der spätesten Epoche des gothischen Styls zu thun hatten, finden wir hier z. B. an den vier reich mit Laubwerk geschmückten Kapitälen (Taf. XI. Fig. 4—7) eine Weichheit und Schönheit, einen anmuthigen Fluß der Skulptur, wie die Gothik der besten Zeit ihn allein aufweist. Das Datum ist inschriftlich 1380. Auch die Profilirungen, die zu unserer Freude in genügender Größe holzschnittlich dargestellt sind, haben einen eleganten, elastischen Schwung. Einen wichtigen Beitrag bilden die auf Taf. XI. durch Fr. Wagner in treuer Charakteristik wiedergegebenen Gemälde, welche als interessante Zeugnisse der böhmischen Malerschule des 14. Jahrhunderts (sie datiren vom J. 1385) seit längerer Zeit bekannt und anerkannt sind.

Ferner erhalten wir Nachrichten über die Holzschnitzereien und Gemälde des Hochaltars und eines Seitenaltars, so wie über die leider großentheils bereits verblichenen Wandgemälde, mit welchen das ganze Innere des sorgfältig und zierlich ausgestatteten Gebäudes bedeckt war; letztere um so interessanter, als wir bekanntlich aus gothischer Zeit wenig Beispiele von vollständiger malerischer Dekoration des Innern besitzen.

Von den beiden letzten Tafeln der dritten Lieferung giebt die eine in kräftigem Farbendruck nach einer Zeichnung von F. Fellner eine schwäbische Miniaturmalerei, die in ihren reich verschlungenen Ornamenten den Charakter romanischen Styles an sich trägt. Die andere Tafel, ebenfalls der schwäbischen Malerei gewidmet, enthält die Gestalt Johannes des Täufers nach dem in der Abel'schen Sammlung befindlichen Bilde von B. Zeitblom. Das Würdevolle, feierlich Großartige dieses Meisters ist in vorzüglich charakteristischer Weise durch Fr. Wagner's Hand wiedergegeben.

Nach all' Diesem brauchen wir über die Reichhaltigkeit dieser Lieferungen, über die Gediegenheit ihrer Behandlung und Ausstattung kein Wort mehr hinzuzufügen. Die tüchtigsten Kräfte haben sich hier zu einem Unternehmen vereinigt, welches in jeder Hinsicht

die freudigste Anerkennung verdient. Die Zeichner, die Holzschneider, die Kupferstecher, so wie die Herausgeber selbst sind bemüht gewesen, das Beste von Fleiß und Eifer daran zu setzen, und wir müssen nur noch besonders hervorheben, daß der Text in gewissenhafter Weise und mit eindringendem Verständniß abgefaßt ist. Die Verlagshandlung aber, die in so ungünstigen Zeiten den Muth zu einem Werke hat, für welches man selbst in günstigen Zeiten nur mit der größten Schwierigkeit einen Verleger finden würde, zu einem Werke von ächt vaterländischer Bedeutung, das aber auch wegen seines Umfanges und seiner glänzenden Ausstattung die ansehnlichsten Opfer erheischt, eine solche Verlagshandlung macht sich in schönster Weise um die Pflege deutscher Kunst und Kunstwissenschaft verdient. Möchte den „schwäbischen Denkmälern" im Publikum dieselbe liebevolle Theilnahme an den Werken der Vorzeit entgegenkommen, von welcher sie ein so sprechender Beweis sind.

W. Lübke.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

Größere Werke.

Album des jüngeren Künstlervereins zu Berlin. 4. Heft. Gr. Fol. In Berlin bei Violet. Preis 2 Thlr.

Zu diesem Heft lieferten G. Richter, H. v. Blomberg, Engelhard, Brendel, J. Weyde und C. Arnold eigenhändig gefertigte Beiträge. Sie bestehen in fünf Steinzeichnungen und einer Radirung und entsprechen somit in dieser Beziehung genau den Arbeiten des vorigen Heftes (vergl. darüber Carstens Jahrgang [1854] Nr. 23). — Ihrem Inhalte nach gehören die vorliegenden sechs Blätter der Thier- und sogenannten Genremalerei an; die „Landschaft" ist dagegen diesmal nur spärlich, gleichsam nebensächlich vertreten. Nur in dem Blatte von C. Arnold kommt sie, als mit dem figürlichen zu einem Ganzen vereinigt, zur besonderen Geltung. Die an sich anspruchslose Composition, zu deren Vervielfältigung der Genannte sich der Radirnadel bediente, zeigt einen angelnden Knaben an einem mit Weiden besetzten Bache. Sichere Handhabung des Technischen, ein genaues Verständniß der Form und eine einfache, jener Vervielfältigungsart durchaus angemessene, mehr zeichnende als malende Behandlung läßt die Arbeit als ein mit Sorgfalt durchgeführtes, ansprechendes Naturstudium erscheinen. In überwiegend malerischer, farbiger Darstellungsweise tritt dagegen die Steinzeichnung von G. Richter auf. Sie versetzt uns in einen italienischen, mit dunklen Cypressen bepflanzten Garten an den Fuß einer breiten Marmortreppe, auf der ein Mönch und ein Knabe Platz genommen haben. Das Ganze ist, mit Anwendung aller der Steinzeichnung zu Gebote stehenden Mittel, zu einem anziehenden Genrebilde in wirkungsvollster Weise herausgearbeitet. Es stellt sich den besten derartigen Arbeiten französischer Künstler, wie sie z. B. der „Artiste contemporain" alljährlich zu bringen pflegt, würdig an die Seite. Dasselbe gilt, wenngleich nicht in dem vollen Maaße jener Arbeiten, von den „beiden Pferden an der Tränke", welche Brendel lieferte. Dies Blatt gehört gleichfalls mit zu den wirkungsvollsten Steinzeichnungen des Heftes, obgleich ihm, im Einzelnen betrachtet, eine etwas strengere Zeichnung zu wünschen wäre. Auch die Lithographie von H. v. Blomberg, die Versuchung des heiligen Antonius mit allem dazu gehörigen Teufelsspuk darstellend, müssen wir, namentlich was die technische Behandlung betrifft, als eine effektvolle Skizze rühmend hervorheben und ebenso können wir der Arbeit von J. Weyde — ein Mädchen in der Volkstracht von Pola, auf einem alten Gemäuer sitzend — unsere Anerkennung in Bezug auf fleißige und sorgfältige Ausführung nicht versagen. — Allen diesen, von den Künstlern selbst erfundenen und zugleich eigenhändig ausgeführten Compositionen stellt sich das letzte Blatt, als eine Steinzeichnung nach einem plastischen Kunstwerk von W. Wolff, in einer hierdurch bedingten, von jenen Arbeiten abweichenden Behandlungsweise gegenüber. Es soll und will eben nichts weiter sein, als ein treues Abbild des rühmlichst bekannten Reliefs in Medaillonform, welches den lustigen Kampf eines Habichts mit einem Reiher zur Darstellung hat. Mit großer Sorgfalt ist Engelhard bemüht gewesen, das Werkchen in seiner Totalität wiederzugeben, so daß gerade dieses Blatt in seiner zweifachen gediegenen — plastischen und lithographirten — Ausführung auch ein doppeltes Interesse darbietet und zugleich dazu beiträgt, die Mannigfaltigkeit des vorliegenden, vierten Heftes wesentlich zu erhöhen. — Bei den sich steigernden Fortschritten in den Arbeiten dieses Unternehmens, welche ein Ueberblick des bis jetzt Erschienenen in erfreulicher Weise darthut, wäre eine etwas schnellere Aufeinanderfolge der Hefte wohl zu wünschen.

H. W.

Zeitung.

'E **Berlin.** Dem Direktor der Kunstakademie in Königsberg, Karl Rosenfelder, ist von Sr. Maj. dem Könige von Preußen der rothe Adlerorden vierter Klasse und dem Hofbildhauer Prof. Rauch von Sr. Maj. dem Könige von Hannover das Commandeurkreuz zweiter Klasse des Guelphenordens verliehen worden.

Wien, im Dez. Der hiesige Architekt Endlicher, Beamter bei den nied. österr. Baubehörden, geht im Frühjahre nach Jerusalem, um daselbst die Leitung des Baues eines österr. Pilgerhauses, das nach seinen Plänen gebaut ist, zu übernehmen. Das Gebäude, mit 23 Zimmer für mindestens 100 Pilger, ist im venetianischen Style, mit Zinnen, in der Weise, wie sie sich am Cà d'oro finden, und einer Kapelle. Die Baukosten, welche auf 60,000 Fl. C. M. veranschlagt sind, werden aus einem Fonds bestritten, der durch Sammlungen hervorgerufen wurde.

Für die bevorstehende Mozartfeier in Wien gravirt der Medailleur Prof. Radnitzky eine Medaille, Hans Gasser modellirt eine Büste Mozarts, Blasius Höfel in Salzburg sticht das Portrait der Familie Mozart, ein Erbstück der Familie, d. Z. Eigenthum des Mozarteums in Salzburg. Für die Salzburger Mozartfeier speziell sticht der hiesige Kupferstecher Schmidt eine dem Feste entsprechende Composition J. N. Geilners.

Vom 18. bis 24. d. M. ist in der k. k. Hofburg das Album der hiesigen „Gesellschaft ausübender Künstler" ausgestellt, welches zur Vermählungsfeier der Kaiserin hervorgerufen wurde. Es enthält 56 Oelgemälde, 46 Aquarelle, 19 Bleistift- und Krayonzeichnungen von 121 Wiener Künstlern. Die prachtvolle äußere Hülle ist ein Werk der Silberarbeiter Mayerhofer und Klinkosch, nach den Zeichnungen van der Nüll's und den Modellirungen Cesars ausgeführt. — Der treffliche Zeichner Libay hat in Begleitung des Grafen Brauner eine Reise nach Aegypten unternommen.

Der österr. Alterthumsverein hat die zweite Hälfte seiner Publikationen für das erste Vereinsjahr veröffentlicht. Es enthält folgende Abhandlungen: 1) Bildnisse österr. Herzöge des 14. Jahrhund. und ihrer Gemalinnen, zum ersten Male herausgegeben von E. Birk. Es bringt die gleichzeitigen Portraits Herzog Albrecht III. († 1395) und seiner Gemalin Beatrix von Nürnberg († 1414), dann des Herzog Wilhelm († 1406) und seiner Gemalin Johanna von Durazzo († 1435), nebst einer Abbildung des Gebäudes der Wiener Universität vom J. 1384, aus einem mit schönen Miniaturen ausgemalten Pergamentcodex der Wiener Hofbibliothek. 2) Ueber einige altitalienische Gemälde in der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien von R. v. Eitelberger, und zwar ein Gemälde aus der Schule Giotto's, die heil. Veneranda des Lazarus Bastianus (Lazzaro Sebastiani), das große Gemälde von Vittore Belliniano vom J. 1526 und einige Gemälde von P. Veronese und Tintoretto. 3) Andeutungen über Sebenstein von Feil, mit Notizen über drei Persönlichkeiten des Sebensteiner Ritterbundes auf blauer Erde von J. Scheiger. 4) Ueber die älteste Ansicht Wiens vom J. 1483 von A. Camesina, zum ersten Male veröffentlicht nach dem Babenberger Stammbaume zu Klosterneuburg, und endlich 5) Feils biographische Notizen über Embel und Leber. Unter den Notizen finden wir die Uebersicht des Geschlechtes der Thonradl, Grabmonumente aus dem Viertel ob und unter dem Mannhartsberge und einen Bericht über die Restauration des Portals der Salzburger Franziskanerkirche und den Giebelbau des Stephansdomes in Wien. Aus letzterem entnehmen wir, daß für den Giebelbau der Nordseite bis Ende Oktober l. J. nur 37,000 Fl. C. M. eingegangen sind. Den Schluß macht der Nekrolog Tschischka's und ein gutgearbeiteter Index.

Dem Architekten und Steinmetzmeister Kranner aus Prag, von dem das Franzensmonument in Prag und das Temeswarer Monument herrührt, wurde definitiv die Leitung der Bauhütte bei der Votivkirche übertragen.

Hy. **München,** November. Die Berichte des Deutschen Kunstblatts über die Aufnahme der deutschen Kunst bei der Pariser Weltausstellung haben gezeigt, wie heilsam es ist, daß auch die bildenden Künste einmal auf Reisen gehn, sich die Welt ansehn und sich von der Welt ansehn lassen. Manches in der Heimath verwöhnte Renommée ist erschüttert worden, manches zu Hause in den Winkel gestellte Licht hat auf der Höhe jenes Standpunktes eine ungeahnte sichere erfreuliche Leuchtkraft bewährt. Wir geben zu, daß das Urtheil, wie es sich in Paris gestaltete, nicht immer ein letztes und oft ein schiefes gewesen sein mag. Wir in Deutschland sind reich an bescheiden innerlichen Künstlernaturen, zu deren wahrer Würdigung Sammlung, Innerlichkeit, eine idyllische Gemüthsverfassung unumgänglich ist, wie sie in der Aufregung festlicher Tage schwer zu erringen sein wird. So viel aber steht fest, daß, wo Völker sich mit einander messen, das wahrhaft Große durchschlägt; daß umgekehrt, was im Gewühl einer solchen Concurrenz durchschlägt, diesen Erfolg nicht einem zufälligen Geschmack, sondern seiner eignen inneren Macht verdanken muß.

Einen solchen Erfolg hat unter den Münchner Landschaftsmalern Charles Roß davongetragen. Die stylvolle Würde und Hoheit, die dieser Künstler sich mitten unter dem gäng und geben Naturalismus unserer Zeit zu bewahren wußte, die Kraft, in der Anschauung und Darstellung der Natur eine persönliche Seele zu offenbaren, hat sein Bild auf das Vortheilhafteste unter der Masse ausgezeichnet. Wir freuen uns dieses Erfolges sowohl des Künstlers wegen, der, lange Zeit übersehen, unerschüttert seiner Natur nachging und seine eigenen künstlerischen Bedürfnisse werther hielt, als die Bedürfnisse des Publikums; besonders aber auch der Sache wegen. Es steht zu hoffen, daß auch zaghaftere Künstler sich nun nicht mehr werden einschüchtern lassen, die ausgetretenen Wege des virtuosen Realismus zu verlassen, und die vielgerühmte landschaftliche Stimmung nicht mehr höchstens in eine banale Gemüthlichkeit zu setzen, sondern nach Entfaltung eines großen Sinnes zu streben, der sich nicht mit einer falschen Treue an die Wirklichkeit der Natur verliert, sondern, wie es jede wahre Kunst fordert, die zufällige Erscheinung mit geistiger Nothwendigkeit zu durchdringen sucht. Daß Roß selbst seinen Weg nur um so freudiger fortgehen werde, war nicht anders zu erwarten. Er hat in diesen Tagen ein Bild vollendet, das beweist, wie er auf der Höhe seiner Kraft steht, und uns noch eine Fülle von Schöpfungen desselben echten Schlages verheißt. Wir sehen eine Mondnacht am Cap Sunium, links auf dem steilen Felsenvorgebirge die Säulenreste des Minerventempels, dahinter das weite ruhige Meer. Den Küstenabhang hinunter sind Trümmer des Tempels zerstreut, dazwischen Feigen- und Lorbeergebüsch, rechts ins Meer vortretend die dunkeln Contouren zweier Inseln. Ein Gewitter steigt in kämpfenden Wolkenmassen über dem noch voll wirkenden Mond am Himmel auf, am Horizont künden sich Blitze an, das Meer färbt sich um die Inseln mit jenem unheimlichen Purpurschein, der bald auch die stillen Reflexe des Mondlichts verdrängen wird. Indessen haben Hirten zu Füßen des Tempels ein Nachtfeuer angezündet, dessen leichter Rauch an den Säulen hinaufschwebt. Das Ganze wirkt mit ruhiger Majestät, ohne jede romantische Verschwommenheit, die der Größe der Linien unter jenem südlichen Himmel Abbruch thut, ohne alle kleinen spielenden Effekte, wie wir sie bei Mondscheinbildern zu sehen gewohnt sind, und wie sie bei unbedeutenderem Terrain immerhin wirksam sein mögen. Wir nehmen von diesem Bilde ein freies, weites und harmonisches Nachgefühl mit hinweg, das in einer unruhig suchenden und absichtsvollen Zeit doppelt wohl thut.

rx. **Paris**, 25. Nov. Die allgemeine Kunst- und Gewerbeausstellung in Paris ist geschlossen. Zwar hat der Besuch des Königs von Sardinien unter Anderm die Folge, daß sie vierzehn Tage länger als der ursprünglich anberaumte Termin geöffnet bleibe; aber es ist kein rechtes Leben mehr darin, und bei meiner heutigen Wanderungen durch die kalten, öden Galerien kam es mir ungefähr vor wie nach einem vornehmen Todesfall, wenn in Anwesenheit vieler dabei Betheiligten ein großes, langes Inventarium gehalten und beendigt worden, und nun im stillen, halbleeren Palast nur noch einige Leute nachträglich beschäftigt sind. Eigentlich und ernstlich währte die Ausstellung vom 15. Mai bis zum 15. November. An letzterem Tage wurde diese Art von öffentlichem Kunstfest, die einzige, die wir noch haben, feierlichst geschlossen, und der Kaiser vertheilte bei der Schlußfeierlichkeit höchsteigenhändig die Orden, welche die ausstellenden Künstler erhalten haben. Hier folgen die Namen der Dekorirten, die in der Ehrenlegion entweder höher hinaufgerückt oder frisch darin aufgenommen sind:

Maler. Ingres: Großoffizier; Delacroix: Kommandeur; Cabat, Heim, Maréchal: Offiziere; Bénouville, Bida, Cabaret, Eastlake (England), de Fournier, Frère, Glaize, Gérôme, Gendron, Genod, Hamon, Hildebrandt (Preußen), Jalabert, Jeanron, Kaulbach (Preußen), Leleux, Loubon, Madou (Belgien), Mulready (England), Pollet, Steinle (Oestreich), Tideman (Norwegen), Vetter, Wyld: Ritter.

Bildhauer und Stempelschneider. Barye, Rauch (Preußen): Offiziere; Bonnassieu, Guillaume, Gibson (England), Lanno, Rietschel (Sachsen): Ritter.

Baumeister. Cockerel (England), Zanth (Würtemberg): Ritter.

Kupferstecher. Calamatta (Kirchenstaat), Offizier; Coron, Ritter; Henriquel-Dupont, Offizier

Von diesen 41 Orden kommen sonach: auf Frankreich 28, auf Deutschland 6, auf England 4, auf Belgien 1, auf den Kirchenstaat 1, auf Norwegen 1.

Nachstehend das Verzeichniß der großen Ehrenmedaillen, so wie der Medaillen jeder Klasse und der ehrenvollen Erwähnungen, welche die ausstellenden Künstler erhalten haben:

Maler, Kupferstecher und Steinzeichner. — Große Ehrenmedaillen. Preußen: Cornelius. Frankreich: Decamps, Delacroix, Heim, Henriquel-Dupont, Ingres, Meissonnier, Vernet. England: Landseer. Belgien: Leys. — Preismedaillen erster Klasse. Preußen: Achenbach, Kaulbach. Nassau: Knaus. Frankreich: Abel de Pujol, Bida, Lithogr., Bonheur (Mlle. Rosa), Brascassat, Cabanel, Chenavard, Cogniet, Couture, Dauzats, Flandrin, Forster, Kupferstech., Français, Gudin, Hebert, Herbelin (Mde.), Huet, Isabey, Jalabert, Larivière, Lehmann (H.), Maréchal, Past., Mouilleron, Lithogr., Muller, Robert-Fleury, Roqueplan, Rouget, Rousseau, Scheffer (Henry), Schnetz, Troyon, Winterhalter. England: Cattermole, Aquarell, Grant, Gordon, Leslie, Robinson, Kupferst., Stanfield, Thorburn, Miniat. Belgien: Willems. Kirchenstaat: Calamatta, Kupferst. Schweiz: Calame. Schweden: Hockert. Norwegen: Tideman. Spanien: Madrazo. — Preismedaillen zweiter Klasse. Preußen: Hildebrandt, Magnus, Mandel, Kupferst., Meyerheim, Schrader. Oestreich: Steinle. Sachsen: Richter. Frankreich: Barrias, Bellangé, Bénouville, Bouguereau, Brisset, Chassériau, Chavet, Comte, Court, Dubufe fils, Gérôme, Glaize, Hamon, Lomi, Longée, Leneprcu, Martinet, Kupferst., Piquerolle, Pils, Rousseau, Saint-Jean, Bettre, Vinchon, Yvon. England: Cousins, Kupferst., Frith, Haghe, Aquar., Millais, Roberts, Tayler, Aquar., Webster, Ward. Belgien: Madou, Portaels, Robbe, Stevens, Stevens (J.), Van Moer, Verlat. Dänemark: Gronland. Norwegen: Gude. Nordamerika: Healy. Schweiz: Muyden. Kirchenstaat: Podesti. — Preismedaillen dritter Klasse: Preußen: Krüger, Roeting, Steffeck. Oestreich: Blaas. Frankreich: Achard, Antigna, Baron Bodmer, Bonhommé, Breton, Browne (Mlle.), Busson, Couturier, Daubigny, Desjobert, Devers, Emailm., Frère, Gendron, Hédouin, Jadin, Landelle, Laurent (Mde.), Emailm., Lecointe, Lefebvre, Leroux, Lithogr., Leroy, Kupferst., Luminais, Melin, Ouvrié, Pollet, Kupferst., Riesener, Roberts, Rodakowski, Tassaert, Tissier, Trayer, Ziem. England: Ansdell, Deo, Kupferst., Hunt, Aquar., Hurlstone, Macnée, Poole, Thompson, Belgien: Dillens, Homman, Robert, Thomas, Verboeckhoven. Holland: Bles, Bosboom, Meyer. Sardinien: Ferri. Schweiz: Gleyre. Nordamerika: May, Rossiter. — Ehrenvolle Erwähnungen. Preußen: Achenbach, Feckert, Lithogr., Graeb, Hübner, Kalkreuth, Keller, Kupferst., Kellerhoven, Lithogr., Leu, Pape, Rasenfelder. Oestreich: Gauerman, Induno, Kuwasseg, Waldmüller. Würtemberg: Bohn. Baden: Lindemann-Frommel, Lithogr., Saal, Willmann. Baiern: Zimmermann. Frankreich: Anastasi, Appert, Aze, Bellel, Benouville, Berchère, Billotte, Blanc-Fontaine, Blanchard, Kupferst., Bonheur, Boulard, Brion, Brunel-Rocque, Burdet, Kupferst., Caron, Kupferst., Caraud, Chevolier de Baldreme, Cibot, Coignard, Compte-Calix, Curzon, Damour, Kupferst., David, Miniat., Delaroche, Miniat., Dasclaux, Kupferst., Desmaisons, Lithogr., Duval-le-Camus, Faivre, Past., Faivre-Duffer, Past., Fauvelet, Fortin, François, Kupferst., François, Kupferst., Girardet, Girardin, Giraud, Gaurlier, Guillemin, Hillemacher, Laemlein, Lambinet, Lanoue, Lausac, Lapierre, Lapito, Lavieille, Laurence, Lithogr., Lécluse, Lehmann (R.), Lerry, London, Marchal, Monginot, Nanteuil, Noël, Basset, Miniat., Pluguilly-l'Hariden, Pérignon fils, Peyrol (Mde.), Pezous, Philippe, Plassan, Pluyette, Pommayrac, Poussin, Prou, Reignier, Ricard, Richomme, Roehn fils, Roller, Ronot, Rousseau, Miniat., Roux, Salmon, Zeichner, Saltzmann, Sirouy, Lithogr., Sorieul, Soulange-Teissier, Lithogr., Villain, Wyld. England: Cooke, Corbould, Croß, Danby, Elmore, Goodall, Gruner, Kupferst., Harding, Holland, Horsley, Lane, Lithogr., Nash, Aquar., Paton, Philipp, Pye, Kupferst., Stocks-Lumb, Kupferst., Stone, Topham, Aquar., Warren, Wehnert, Aquar., Wells, Aquar., Wilson, Kupferst. Belgien: Kniff, Kuytenbrouwer, Pieron, Regemorter, Robie, Rosslaen, Stroobaant, T'Schaggeny, Winter. Norwegen: Boe, Müller. Dänemark: Exner, Gertner. Sardinien: Gastaldi. Schweiz: Girardet, de Meuron, Ulrich, Weber, Aquar. Holland: Kaiser, Kupferst., Kane, Mertz, Springer, Waldorp, Verveer, Kupferst. Schweden: Larson. Spanien: de Madrazo, Ribera.

Bildhauer, Stein- und Stempelschneider. — Große Ehrenmedaillen. Sachsen: Rietschel. Frankreich: Dumont, Duret. Rude. — Preismedaillen erster Klasse. Oestreich: Fraccaroli. Frankreich: Bonassieux, Debay, Guillaume, Lequesne, Perraud, Simart. Toskana: Dupré. — Preismedaillen zweiter Klasse. Preußen: Kiß. Oestreich: Fernkorn, Miglioretti. Frankreich: Cabet, Foyatier, Gatteaux, Jaley, Lebay, Maillet. Marcelin, Moreau, Oudiné, Pollet, Raggi. Belgien: Geefs. — Preismedaillen dritter Klasse. Oestreich: Caesar. Frankreich: Bovy, Stempelschneider, Cabuchet, Cavelier, Dantan aîné, Depaulis, Stempelschneider, Droz, Fremiet, Gumery, Iselin, Lanno, Mène, Montagny, Nieuwekerke, Oliva, Rochet, Salmson, Steinschneider, Travaux. Belgien: Fraikin, Van Hove. — Ehrenvolle Erwähnungen. Preußen: Drake. Oestreich: Della Torre (Marquis Torquato), Max, Piccatti, Radnitzki, Belaj. Baiern: Voigt. Frankreich: Bemzoni, Brunet, Caïn, Chatrousse, Cordier, Desprez, Duboit, Dubray, Etex, Fabisch, Frison, Gayrard père, Girard, Grootaers, Hebert, Husson, Jouffroy, Lebour, Lechesne von Laun, Lefebvre-Deumier (Mde.), Leharivel-Durocher, Loison, Mésingue, Merley, Michel-Pascal, Protheau, Ramus, Truphème, Bechte. England: Foley, Lawlor, Macdonald, Macdowel, Sharp, Weekes. Belgien: Chardon, Geefs, Jacquet, Tuerlinckx. Dänemark: Bissen. Kirchenstaat: Bonnardel.

Das Verzeichniß ist, wie man sieht, kollektiv. Alle darin einbegriffenen Künstler sind jedesmal auf gleiche Schnur gestellt und bloß in alphabetischer Ordnung aufgezählt. So wurde wenigstens der Einspruch gegen eine unter allen Umständen mißlich und schwer anzusehende Rangliste vermieden; doch hat darum jene Art von Werthschätzung nach Klassen und in Masse weder bei den Bethei-

ligten, noch bei den Unbetheiligten ganz unbedingte und allgemeine Zustimmung gefunden. Wenn schon sonst in Paris eine Kunstausstellung vielfach etwas Persönliches war, wo dem X und Y gut gebettet, dem Hinz und Kunz aber ein Bein unterschlagen wurde, so ist auch diesmal dasselbe Element eingeflossen, und zwar vermengt und vermehrt mit nationellen Interessen und Meinungen. Die Franzosen sind mit Ehrenmedaillen, wie mit Ehrenkreuzen, natürlich am reichsten bedacht worden; denn was vermögen die gültigsten Ansprüche des Auslandes gegen die bombenfeste Ueberzeugung Frankreichs von der Vortrefflichkeit seiner vaterländischen Kunst? Sind doch selbst einheimische Künstler mit gegründeten Ansprüchen gegen lokale Schul- und Coterieverhältnisse nicht durchgedrungen. So ist auffallend, daß sehr angesehene Künstler entweder, wie Court, Diaz u. A., ganz leer, oder, wie Saint-Jean, Ziem u. A., sehr arm ausgegangen sind. Noch seltsamer erscheint, wie man ohne alle Rücksicht auf Namen und Stellung sich hat einreden mögen, daß so namhaften und hochgestellten ausländischen Meistern, wie Keller, Hübner, Magnus, Richter, irgend eine Gefälligkeit oder Gerechtigkeit angethan werde, wenn man ihnen Schülermedaillen oder ehrenvolle Erwähnungen ertheile. Eben so ist es Verboeckhoven, Induno u. A. ergangen. Doch wir wollen dieses kritische Kapitel nicht weiter ausspinnen, und überlassen Jedem, die Ehrenliste nach Belieben durchzuhecheln.

Für die Architektur ist eine besondere Liste vorhanden.

Architekten, Architekturzeichner und Architekturstecher.

Große Ehrenmedaillen: Barry, das neue Parlamentshaus, die Villa Cliefden (England); Duban, Restauration des Schlosses von Blois, Studien über die verschiedenen Architekturepochen (Frankreich).

Preismedaillen erster Klasse: **Erste Kategorie.** Ausgeführte und unausgeführte Baupläne. Questel, Kirche des h. Paulus in Nismes, Restauration des Amphitheaters in Arles, Restauration der Brücke von Gard (Frankreich). — **Zweite Kategorie.** Wiederherstellungen und Ausbesserungen von Bauten. Erste Abtheilung. Antike Bauten. Caristie, Wiederherstellung des Serapistempels in Puzzuoli, Wiederherstellung des Triumphbogens in Orange (Frankreich); Duc, Wiederherstellung des Colysäums (Frankreich); Labrouste, Wiederherstellung des Tempels in Pästum (Frankreich); Normand, Wiederherstellung des Forums (Frankreich). Zweite Abtheilung. Mittelalterliche Bauten. Boeswilwald, Restaurirung der Kathedrale von Laon und anderer historischer Monumente von Frankreich (Frankreich); Viollet-Leduc, Wiederherstellung der Befestigungen von Carcassonne und anderer historischer Baudenkmäler in Frankreich (Frankreich). Dritte Abtheilung. Renaissancebauten. Vaudoyer, bürgergerliche Bauten in Orleans, Wiederherstellung des Venustempels in Rom (Frankreich). — **Dritte Kategorie.** Studien nach eigener Erfindung oder nach vorhandenen Bauten. Cockerell, Denkmal Wren's (England); Jones, Studien über die Alhambra (England); Donaldson, Studien über einen Tempel der Victoria unter Hadrian (England).

Preismedaillen zweiter Klasse: **Erste Kategorie.** Ausgeführte und unausgeführte Baupläne. von Arnim, Bauplan eines fürstlichen Residenzschlosses (Preußen); Hardwick, Zunfthaus der Goldschmiede in London, Ansicht von Lincoln's Inn Hall (England); Scott, Ansicht der Nicolaikirche im Bau zu Hamburg, Ansicht des Hamburger Rathhauses (England); Zanth, die Wilhelma, Lustschloß (Würtemberg). — **Zweite Kategorie.** Ausbesserungen und Wiederherstellungen von Bauwerken. Erste Abtheilung. Antike Bauwerke. Baltard, Wiederherstellung des Theaters des Pompejus (Frankreich); Clerget, Wiederherstellung der Wohnung des Augustus auf dem Palatinischen Berge (Frankreich); Lesuel, Wiederherstellung des Tempels der Juno Matuta, des Tempels der Pietas und des Tempels der Spes (Frankreich); Pacard, Wiederherstellung des Parthenons (Frankreich); Tétaz, Wiederherstellung des Erechtheum in Athen (Frankreich). Zweite Abtheilung. Mittelalterliche Bauwerke. Daly, Restauration der Kathedrale von Alby (Frankreich); Lassus, Restauration der Kirche in Saint-Aignon, Zeichnung der Reliquienlade der heiligen Radegunde (Frankreich); Millet, Restauration der Kirche in Paroy-le-Monial (Frankreich); Ruprich-Robert, Restauration der Kirche der Abbaye-aux-Dames (Frankreich). — **Dritte Kategorie.** Studien nach eigener Erfindung oder nach vorhandenen Kunstwerken. Falkener, Studien über die Bauwerke Italiens und Klein-Asiens (England); Hamilton, Ansicht verschiedener Bauten in Edinburg (England). — **Vierte Kategorie.** Architekturzeichner, Ornamente von eigener Erfindung oder nach alten Mustern. Denuelle, Abbildungen alter Malereien, Ausschmückung des Chors der Kirche Saint-Paul in Nismes (Frankreich); Petit, Malereien der Kapelle von Liget, im Departement Indre-et-Loire (Frankreich). — **Fünfte Kategorie.** Architekturstecher und Steinzeichner. Beau, verschiedene bunte Steindrücke, Abbildungen von Glasmalereien (Frankreich); Gaucherel, Statuen der Kathedrale in Chartres, Ansicht des Rathhauses in Siena (Frankreich); Guillaumot (Louis und Cl. N. Eugène), Holzschnitte zum Dictionnaire d'architecture, von Viollet-Leduc (Frankreich); Huguenet, verschiedene Architekturstiche (Frankreich).

Ehrenvolle Erwähnungen: **Erste Kategorie.** Hesse, Anbau an das Schloß von Sanssouci (Preußen); Garnaud, Entwurf eines Opernhauses (Frankreich); Burton, Baupläne für London (England); Fowler, dasselbe, (England); Wyatt, Kirche Saint-Nicolas und Saint-Maria in Wilton (England); Bilezikdji, Entwurf zu einem Monument für die Allianz von Frankreich, England und der Türkei (Türkei). — **Zweite Kategorie.** Abadie, Restauration von Bauten (Frankreich); Merindol, Restauration der Kirche in Saint-Genac (Frankreich); Desjardins, Kirchenthür in Charlieu (Frankreich); Durand, Restauration der Kirche von Betheuil (Frankreich); Laisné, Restauration des Spitals für Aussätzige in Ourscamps und der Kirche Notre-Dame von Etanges (Frankreich); Lambert, Abbildung des Lettners in Farnet (Frankreich); Lenoir, Restauration des Hôtel de Cluny (Frankreich); Lenormand, Restauration des Schlosses Maillant (Frankreich); Mallay, Hauptstraße in Montferrand (Frankreich); Manguin, Abbildung des antiken Thores in Dié (Frankreich); Reveil, Abbildung der Kapelle Saint-Gabriel (Frankreich); Verdier, Abbildungen von einem Hause in Cluny (Frankreich); Cavallari, Glockenthurm der Kathedrale von Palermo (Spanien). — **Dritte Kategorie.** Allom, Studien für die Verschönerung von London (England); Digby, Abbildung des Bogens des Titus und der oberen Kirche von San-Benedetto in Subiaco (England); Kendall, Architekturzeichnungen (England). — **Vierte Kategorie.** Delton, Glasmalereien im Chor von Ferrière-en-Gatinois (Frankreich); Frappaz, Handzeichnungen der großen Pariser Bibliothek (Frankreich); Laval, Seidene Tapeten in Tarascon (Frankreich); Shaw, Abbildung des Leichentuches der Zunft der Fischhändler in London (England). — **Fünfte Kategorie.** Clément (Mde.), Architekturstiche (Frankreich); Guillaumet, dasselbe (Frankreich); Hibon, dasselbe (Frankreich); Lemaître, gestochene Ansicht des Triumphbogens in Orange (Frankreich); Penel, Architekturstiche (Frankreich); Ribault, dasselbe (Frankreich); Sauvageot, dasselbe (Frankreich).

Schließlich noch folgende statistische Notiz. Nach der allgemeinen Uebersicht die der Moniteur vom 22. d. M. über die im Katalog verzeichneten Künstler und Kunstwerke giebt, belief sich die Anzahl der ausstellenden Künstler auf 2176, und die Zahl der ausgestellten Kunstwerke auf 5000. Diese Künstler und Kunstwerke vertheilten sich zwischen folgende Länder: Baden, Baiern, Belgien, Dänemark, England, Frankreich, freie Städte, Holland, Java, Kirchenstaat, Nassau, Nordamerika, Oestreich, Peru, Portugal, Preußen, Sachsen, Sardinien, Schweden und Norwegen, Schweiz, Sicilien, Spanien, Toskana, Würtemberg. Nach Frankreich hatte England die meisten Werke zur Ausstellung geschickt; sodann folgten, nach numerischer Ordnung der eingelieferten Werke, Belgien, Preußen, Oestreich, Holland, Schweiz, Baiern, Nordamerika, Schweden und Norwegen, Sardinien u. s. w.

(Dieser Nummer ist Nr. 26 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 10 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

Redigirt

von

Friedrich Eggers.

Zweiter Jahrgang.

(Zum sechsten Jahrgang des Deutschen Kunstblattes gehörig.)

Berlin.

Verlag von Heinrich Schindler.

1855.

Ueberſicht des Inhalts.

A. Perſonen.

B. Werke.

1. Biographie.

2. Epik.

3. Lyrik.

4. Drama.

5. Allgemeines.

6. Reisen.

Verschiedenes.

Zeitung.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 1. Donnerstag, den 11. Januar. 1855.

Gedichte von Hermann Lingg.

Herausgegeben durch **Emanuel Geibel.**

Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'scher Verlag. 1854.

Ein neuer Prophet wird früher geglaubt als begriffen, und ein neuer Dichter leichter anerkannt als erkannt. Denn das Zeugniß des Geistes vom Geiste geschieht unvermittelt und augenblicklich, sobald wir durch jenes Schaudern, „das der Menschheit bestes Theil ist," inne werden, daß uns ein lebendiger Geist anrühre und kein leeres Gespenst. Aber je lebensfroher ein Geist, desto schwerer läßt er sich bannen und ausfragen, was bei längst verstorbenen oder todtgebornen eine leichte und vergnügliche Sache ist.

Das größte Uebel ist, daß man zum Sprechen der Worte nicht entbehren kann, die jedesmal in ihrer ehrlichen, einseitigen, kategorischen Art dem echten widerspruchsvollen Leben gegenüber erschrecken und den Kopf verlieren. Sie sind wie Häscher, die man aussendet, um den Geist lebendig einzufangen, und die sich seiner nicht anders als todt zu bemächtigen wissen. Darum dünkt uns die klügste Art, über Kunstwerke zu urtheilen, die italienische in guten, alten Zeiten, wo Maler, Bildhauer und Poeten ihre Werkstatt mit Sonetten behängt fanden, wenn sie ein Stück Leben nach dem Sinn ihrer Zeit offenbart hatten. Dieser Art von Kritik lag die gesunde Empfindung zum Grunde, daß man Leben nur mit Leben, Seele mit Seele erwiedern könne und dort einem Kunstwerk nur durch ein Kunstwerk zu danken sei.

Diese gute Zeit ist, wie gesagt, veraltet, und der Leser würde uns wenig Dank wissen, wenn wir die Erscheinung der Lingg'schen Gedichte durch ein Sonett verherrlichten. Mag er denn, wenn er lieber will, die disiecta membra dieses Poeten sich zusammenlesen und abwarten, wie das Marleneken im Kindermärchen ob „en schön Vagel" draus werden will.

Und allerdings ist die Sammlung der Lingg'schen Gedichte voll seltsamer Widersprüche, wenigstens nach den herrschenden Kategorien. Es sind lyrische Gedichte und reden nur sehr beiläufig von der Person des Dichters, Gedichte von großer Klarheit und Kunst der Form und doch häufig ohne jene runde abschließende Fassung des Inhalts, deren selbst die mäßigsten Talente heutzutage bald Meister werden, Anklänge an die stolzeste Pracht des Schiller'schen Stils, neben rührend einfachen, wehmüthig herausgesungenen Liedern, die vollste Macht über das Wort, um innerliche Nöthe vom Herzen abzulösen, und ein spärlicher Gebrauch dieser Macht, die doch so tröstlich ist.

Wir glauben der verborgenen Einheit dieser Widersprüche am nächsten zu kommen, wenn wir den historischen Theil des Buches schärfer in's Auge fassen. Der Grund und das Wesen der eigentlichen lyrischen Confession, wenn sie nicht lügt, ist gewöhnlich unnahbar und unberechenbar, und ein solches Gedicht beurtheilen, heißt mehr von sich selber zeugen, als von dem Dichter. Das Verhältniß desselben zu einem bestimmten Stoff, der uns schon geläufig ist, läßt die Umrisse seiner Natur erkennen, denn Jeder mißt sich selbst durch das Maß, mit dem er die Welt mißt.

Nun ist es für unsern Dichter bedeutsam, daß unter seinem Reichthum an historischer Lyrik sich nur spärlich wirkliche sogenannte Balladen finden, die in gewohnter Weise ein merkwürdiges Factum berichten, schildern oder pragmatisch glossiren. Jene beliebte Anekdotenpoesie im Chronikenstil, deren Anhänger hinter der Geschichte herziehen, wie harmlose blumen- und ährenlesende Kinder hinter den Schnittern, wird man in diesen Blättern vergebens suchen. Ganz im Gegensatz zu solcher stoppelnden Gründlichkeit und gelehrten Breite setzen die Lingg'schen Gedichte Thatsachen und persönliche Beziehungen als bekannt voraus, und während wir sonst allenfalls darauf gefaßt sind, in medias res geführt zu werden, hörten wir hier den Poeten gleichsam e mediis rebus zu uns sprechen. Bei aller objectiven Wahrheit und Stärke der Anschauung ist die Art, sie mitzutheilen, durchaus subjectiv. Ein römischer Triumphzug, ein Nomadenschwarm, eine Isispriesterin, die nach Rom verschlagen, dort ihre uralte Weisheit zu gemeinen Seherkünsten herablassen muß — dies Alles wird uns nicht als etwas Vergangenes d a r g e s t e l l t, sondern der Poet, mit hellseherischer Imagination, steht plötzlich mitten in dieser Vergangenheit und singt den Triumphgesang, das Lied der Nomaden, die Klage der Priesterin schauerlich gegenwärtig zu uns herüber.

Diese seine eigenthümliche Kraft wurzelt und erwächs't in der Eigenthümlichkeit seines eigenthümlichen Interesse. Die Vergangenheit scheint ihm in einer Reihe von Z u s t ä n d e n aufgegangen zu sein, statt daß gewöhnlich Dichtern zunächst die P e r s o n e n nahe treten, um die sich ihre Culturbedingungen lagern. Die Zeiten sind ihm wichtiger als die Helden, und nur der gilt ihm als Held, der eine Zeit beherrschte. Ein vereinzeltes Menschengeschick, eine große Privatnatur, eine tragische Figur, in deren Herzen nicht ein Stück Menschheit geblutet hat, gewinnt es ihm nicht ab. Ein Gedicht, wie das p. 26. beginnende „An der Ostsee," dessen Held n a m e n l o s, dessen Fabel augenscheinlich aus der Vertiefung in jener Zeit zusammengeträumt ist, bestätigt unsere Meinung. Was an Handlung berührt wird, ist durchgehend s y m b o l i s c h wichtig und in dem Gedicht „Attila's Schwert" p. 24 f., das doch den Namen einer historischen Person an der Spitze trägt, ist ein Himmelszeichen, das die Geschicke großer Völker verdeutet, der eigentliche Kern.

Indem sich der Dichter so sinnlich in eine vergangene Atmosphäre zurückzuleben vermag, daß ihre Himmelszeichen sogar sein und unser Gemüth noch aufregen, erhalten diese historischen Lieder einen Zug von Erhabenheit und Würde, deren die oben erwähnten wohlgemeinten Verherrlichungen berühmter Männer, Schlachten und Jahreszahlen trotz ihrer hübschen Kostümkenntnisse durchaus entbeh-

ren. Macaulay's vielgepriesene Old Roman Songs erscheinen neben den Lingg'schen Gedichten in all ihrer hölzernen Gewissenhaftigkeit und Devotion gegen Livius, wie Komödiantenkönige neben wirklichen, welche letztere immerhin Verstöße gegen die Etikette machen mögen, ohne ihrem Adel was zu vergeben, während bei einer Theatermajestät jeder Formfehler ein Majestätverbrechen ist. Macaulay verräth auf jeder Seite, wie er diese schönen Geschichten liebe und herzlich bedaure, nicht dabei gewesen zu sein. Lingg ist dabei gewesen, zuweilen sogar ein wenig zu sehr betheiligt, um ein guter Berichterstatter zu sein. Er sollte bedenken, daß er nicht für die Todten schreibt, sondern für die Mitlebenden, deren Kenntnisse von den Todten mehr oder weniger mangelhaft sind. Es begegnet ihm, daß ihn sein tiefes Geschichtsmitgefühl durchaus der Mittel, vielleicht sogar der Absicht vergessen macht, dasselbe uns, seinen Lesern, durch sein Gedicht einzuflößen. Das Gedicht „Pausanias" p. 8, das in der Stimmung vortrefflich ist, wird sich nur Dem wirklich erklären, der das Ereigniß aus andern Quellen kennt; und gerade hier rächt sich die Sorglosigkeit gegen das Thatsächliche auf eine schlagende Weise, da es sich nicht, wie fast überall sonst, um eine Zeit, sondern um ein Schicksal handelt. Ein Schicksal aber hat einen Verlauf, und das Lingg'sche Gedicht bricht ab, wo die eine Situation vollendet ist, in der die ethische Entwickelung nicht völlig zu Ende gebracht werden konnte.

Sein vorwiegender Hang zur historischen Situation hat den Dichter auf einen epischen Stoff geleitet, der allerdings seiner Natur durchaus gemäß und, wenn überhaupt einem heutigen Poeten, ihm allein bezwingbar erscheint. Die Bruchstücke seines größern Gedichts „die Völkerwanderung" sind reich an Scenen der innigsten Anschauung, und der Ton der Erzählung ist von wahrhaft Ariostischer Leichtigkeit in den Uebergängen. Vorläufig vermissen wir aber einen Anfang zu persönlichen Verhältnissen, oder besser gesagt: individuelle Gestalten, die einen Vordergrund bildeten und die Völkerschicksale zu einem innerlich wirksamen Interesse durch ihren Antheil gelangen ließen. Der Kaiserin ist vielleicht eine solche Rolle zugewiesen. Doch will es uns aus den wenigen Zügen bedünken, als ob die Fähigkeit, Gestalten zu bilden, gegen die Macht, Massen zu bewegen, zurückträte. Wachsen indeß aus dem Gewühl der Völker und ihrer blinden historischen Strömung große Häupter heraus, die die Zerstreuung der Erscheinungen ideell zu sammeln vermögen, so ist hier eine poetische That gethan, deren Wirkung auf alle Zeiten und Völker unfehlbar ist.

Aehnlich wie zur Geschichte ist Lingg's Verhältniß zur Natur. Auch hier ist seine Stimmung von einer erhabenen Weite, die mit wunderbarem Tact doch nur selten über die Grenzen des künstlerisch Faßbaren ins Formlose ausschweift. Wie er in der Geschichte den Epochen nachgeht und die Wetterscheiden der Cultur in starken Zügen bezeichnet, so verweilt sein Naturgefühl am liebsten bei großen typischen Erscheinungen, die in allem Wandel wiederkehren und das Weltgesetz durchscheinen lassen. Die Gegensätze der Zonen, Racen, Vegetationen, eine förmliche phantastische Weltkunde geht vor uns auf, und die Kunst, das Allgemeine durch das greifbar Einzelnste zu versinnlichen, ist wahrhaft einzig. Auch hier überrascht uns wieder die helle Unmittelbarkeit, die mitten aus der Sache anhebt und mitten in der Sache ausklingt, mit jenem leisen, unpointirten Schlußton, den wir bei den Alten bewundern. Wir können uns nicht enthalten, zwei dieser Gedichte vollständig mitzutheilen, in denen die Plastik, deren die allgemeinsten Zustände fähig geworden sind, besonders glücklich ist.

Ersatz der Natur. (p. 130)

Hat jahrelanger Krieg ein Land durchwühlet
Und Noth verzehrt und Hagelschlag geschlagen,
Dann kommt doch einmal noch von Segenstagen
Ein Sonnenjahr, das jeden Schmerz vergütet.

Im März schon blüht's, die frühe Schwalbe brütet,
Hoch steht das Gras, zehnfache Früchte tragen
Die Felder noch dem zweiten Erntewagen,
Auf Alpen wird im Spätjahr noch gehütet.

Kaum will das Laub zu fallen sich entschließen,
Ob auch die Tenne dröhnt, ob auch die Bütten
Und Keller schon der Gährung Duft ergießen.

Nun segnet sich der Greis noch, Früchte schütten
Die ältsten Bäume noch, und Wein genießen
Und weißes Brod die Aermsten in den Hütten.

Mittagszauber. (p. 131.)

Vor Wonne zitternd hat die Mittagsschwüle
Auf Thal und Höh' in Stille sich gebreitet;
Man hört nur wie der Specht im Tannicht scheitet,
Und wie durch's Tobel*) rauscht die Sägemühle.

Und schneller fließt der Bach, als such' er Kühle,
Die Blume schaut ihm durstig nach und spreitet
Die Blätter sehnend aus und trunken gleitet
Der Schmetterling vom seidnen Blüthenpfühle.

Am Ufer sucht der Fährmann sich im Nachen
Aus Weidenlaub ein Sonnendach zu zimmern,
Und sieht in's Wasser, was die Wolken machen.

Jetzt ist die Zeit, wo oft im Schilf ein Wimmern
Den Fischer weckt; der Jäger hört ein Lachen,
Und golden sieht der Hirt die Felsen schimmern.

Wo aber auch der Dichter im Wirken und Weben der Elemente sich seines eigenen Herzens erinnert, und einen Gegensatz zur oder ein Aufgehen in die Natur auszusprechen gedrungen wird, bleibt ihm der echte lyrische Instinkt überall treu und läßt ihn nirgend einen jener kalten Töne anschlagen, denen wir selbst bei großen Talenten, wie Lenau, nur zu häufig begegnen. Wir meinen die herkömmlichen Gedichte, in denen Naturbeobachtungen und die entsprechenden inneren Erlebnisse streifenweise nebeneinander hingehen, und was sich zum Gleichnisse schickte, zum Gedicht ausreichen soll. Mit der Formel, die sich dafür festgesetzt hat: „Wie die Natur (in der und der Stimmung) — so mein Herz —; Wie aber die Natur (die und die Wandlung durchlebt) — so auch mein Herz —" ist unschwer zu verfahren, und im Umsehen ergeben sich die vier Strophen. Von solcher äußerlich klingelnden Dialektik und reinlichen Begreiflichkeit, die sich freut, wenn die Ingredienzen einer Stimmung wie Wasser und Oel nebeneinander schwimmen, ist Lingg's stark anschauende Natur nirgend angesteckt. Er saugt kein Bild bis zum letzten Tropfen aus, mit jener Gemächlichkeit, die uns an dem aufrichtigen Durst der Seele zweifeln läßt. Er ordnet nicht die verschiedene Flora seines Gartens in pedantisch abgegrenzte Beete. Seine landschaftliche Lyrik mit der Staffage menschlicher Leiden und Freuden ist „ein dichtverschlungenes Wunderblühn", wo, wie von ewiger Zeit her nothwendig zusammenwuchernd, Elementarisches und Seelenhaftes sich verflechten, freilich zuweilen auch für den entschlossensten Fuß undurchdringlich.

Wir versagen es uns hier, Beispiele zu geben, um von den eigentlichen Liedern einigen den Raum offen zu halten. Sie mögen von sich selber zeugen:

Lied. (p. 45.)

Immer leiser wird mein Schlummer,
Nur wie Schleier liegt mein Kummer
Zitternd über mir.
Oft im Traume hör' ich dich
Rufen draus vor meiner Thür,
Niemand wacht und öffnet dir,
Ich erwach' und weine bitterlich.

*) Süddeutscher Ausdruck für eine enge Schlucht.

Ja, ich werde sterben müssen,
Eine Andre wirst du küssen,
Wenn ich bleich und kalt,
Eh' die Maienlüfte wehen,
Eh' die Drossel singt im Wald;
Willst du mich noch einmal sehen,
Komm, o komme bald!

Weinlied. (p. 58.)

Schon grüßt ein scharfer Hauch vom Ost
Die sternhell frühen Nächte,
Da rauscht und braust der junge Most,
Ein Herold neuer Mächte.

Ob Laub an Laub vom Baume fällt,
Ob jede Blume sterbe,
O Sommerlust, versunkne Welt,
Der Wein ist jetzt dein Erbe.

Im Wein erglüht der Sonnenschein,
Der längst hinabgegangen,
Im Wein nur soll die Blume sein,
Nach der wir noch verlangen.

Dem Wein, dem Wein ist alles Reich
Der Flammenkraft verliehen;
Ihr Zecher, auf! Laßt uns sogleich
Das Testament vollziehen!

Hier, wo am Herd verglimmt das Laub
Vom jungen Reis der Rebe,
Stoßt an hier über Gluth und Staub:
Der Geist des Lebens lebe!

Der Geist, der unterm Schnee noch wärmt
Der Zukunft reicher Saaten,
Und fort und fort die Welt durchschwärmt
In goldnen Jugendthaten.

Die eigentlichen sog. subjektiven Bekenntnisse, deren, wie gesagt, nicht viele mitgetheilt werden, sind vom allerhöchsten Werth. Seit Goethe ist es schwerlich einem Lyriker vergönnt gewesen, so ungehindert vom Kunstbewußtsein „zu sagen, was er leide", über solche Naturlaute des Schmerzes, Inbrunst der Stunde, Eigentlichkeit des Ausdrucks mitten im Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft zu gebieten. Ueber die Ursachen der Schmerzen bleiben wir meist im Dunkeln, aber die Echtheit des Ergusses läßt uns nie an die Berechtigung der Klagen zweifeln. Wie oft begegnen uns Poeten, die sich in den Finger schneiden, um mit gutem Gewissen sagen zu können, daß sie ihre Verse mit ihrem Blut geschrieben hätten. Lingg redet nicht viel von seinen Schmerzen; seine Schmerzen reden aus ihm. Die ungewöhnliche Theilnahme, die zunächst, freilich besonders in Süddeutschland, für diese Gedichte erwacht ist, ist nicht sowohl Theilnahme des Geschmacks, als Sympathie des Herzens mit einer dichterischen Persönlichkeit, die in Zeiten des Selbstbetrugs und der lyrischen Augendienerei nicht gelernt hat, etwas aus sich zu machen, was freilich in diesem Falle so überflüssig als gottlos gewesen wäre.

Wir müssen schließlich unsern Dank gegen den Herausgeber der Sammlung aussprechen. Einen Stern zu entdecken, scheint freilich mehr eine Sache des Glücks als des Verdienstes, und gewisse kluge kritische Sternseher lassen sich vernehmen, als hätten sie keines Vermittelns bedurft. Nach einigen Andeutungen in den Gedichten selbst scheint es aber dem Dichter lange Zeit unmöglich gewesen zu sein, sich seinen Platz am Himmel zu erobern. Das Gedicht, das wir an den Schluß dieses Aufsatzes stellen, ist für den Herausgeber der beste Schutz gegen jene vornehme Verkleinerungssucht und zugleich der schönste Dank.

Wie lang durchblätterst noch du diese Rolle,
Drauf jedes Unrecht steht, das du erlitten,
Das deiner Brust mit Haß ward eingeschnitten,
Und eingeätzt mit langgenährtem Grolle?

Es kommt die Zeit noch, die erfüllungsvolle,
Sie kommt, wo du emporgerichtet mitten
Durch deine Feinde gehst mit freien Schritten
Und fragest, wer dich noch mißachten wolle?

Dann wirst du jedes Denkmal der Entweihung,
Wirst Grimm und Staub aus deinem Leben merzen,
Und deine Seele tränken mit Befreiung.

Erlöst von einem großen Menschenherzen,
Wirst du die Thränen glühender Verzeihung
Ausweinen, und die lange Nacht verschmerzen.

Novellen von Paul Heyse.

Der Verfasser, dessen „Hermen" wir vor Kurzem Veranlassung nahmen einer ausführlicheren Besprechung zu unterwerfen, giebt uns in diesen seinen „Novellen" einen abermaligen Beweis seiner außergewöhnlichen Begabung und bleibt keinen Augenblick hinter jenen Erwartungen zurück, die wir gewohnt sind, an seinen Namen zu knüpfen. Es sind vier Arbeiten (Die Blinden; Marion; La Rabbiata und Am Tiberufer), die er uns bietet, und wie verschieden auch untereinander, haben sie doch wiederum so viel Verwandtes in Bezug auf ihre Richtung und Aufgabe, daß es sich fast wie von selbst versteht, sie zunächst unter einem gemeinschaftlichen Gesichtspunkt zu betrachten.

Sie gehören sämmtlich dem „Genre" an und in allen vieren sind es die alten Kämpfe des Herzens und der Liebe, die uns der Dichter mitdurchmachen läßt. Ueberall Kleinleben, überall geflissentliches Verzichtleisten auf die großen Dinge in Welt und Leben. Wir möchten aus vielen Gründen nicht Jedem rathen, diesen Weg zu betreten, vor allem nun deshalb nicht, weil — wenn wir von den höchsten Aufgaben der Kunst absehen — uns das Fortkommen auf keinem Wege schwieriger erscheint, als auf eben diesem. Die Concurrenz hat die Geleise desselben, bis zur äußersten Gefahr des Umwerfens hin, bereits ausgefahren und man muß ein ganzer Wagenlenker sein, um das Wagstück glücklich zu bestehen. Wer es aber besteht, dem dürfen wir gratuliren; auf diesem Gebiete ein Lorbeerblatt zu erhaschen, wiegt viele jener Lorbeerkränze auf, die wir oftmals mehr dem glücklich erwählten Stoff zu Füßen legen, als dem Dichter selbst in das Haar drücken müßten. Daß wir's kurz sagen: das Liebeslied und die Liebesnovelle sind Talentproben vom ersten Range. Wir haben hier vier Novellen, die diesem Genre angehören und zugleich diese Probe bestehen.

Was diese kleinen Arbeiten vor vielen, die ihnen ähnlich scheinen mögen, auszeichnet, das ist ihre Innerlichkeit. Allen liegt ein seelischer Prozeß, eine Entwicklung der Herzen zum Grunde und die Thatsachen, meist geringfügigster Art, treten nur ein, um diese zu vermitteln. Die meisten Liebesverhältnisse, wie wir ihnen in Romanen und Novellen begegnen, sind eigentlich etwas fix und fertiges, und der Bund der Herzen scheitert gemeinhin an rein äußerlichen Dingen, oder wird, bis zur Beseitigung dieser, hinausgeschoben. Entweder muß ein Vater oder ein Vormund sterben, oder aber ein tüchtiger Familienhaß, ein Irrthum oder eine Verläumdung muß beseitigt werden, bevor wir den Einklang haben, der eigentlich immer da war und den zu hören uns nur die Dicke einer äußerlichen Mauer unmöglich machte. In den Liebesverhältnissen, die uns Heyse schildert, ist diese Scheidewand eine innerliche, die Liebe ist da, aber was ihre Aeußerung hintertreibt ist keine keifende Mutter, keine ausgebliebene Erbschaft, sondern selbst wieder ein Gefühl, im Herzen des einen oder andern, dessen Besiegung nun eben Gegenstand einer Heyse'schen Novelle wird. Dieser Zug ist allen vier Arbeiten gemeinsam; am wenigsten tritt er in den „Blinden" hervor, wo die reizende Charakterschilderung Marlenens nicht nur das Interesse des

Lesers absorbirt, sondern auch den Dichter selbst gefangen genommen und seine Kraft, mehr als gut, von der eigentlichen Entwicklung der Geschichte abgezogen zu haben scheint. Vertrefflich dagegen ist ihm dieselbe in der zweiten Novelle „Marion" geglückt. Der Dichter stützt sich hier mit Humor und Feinheit auf die Erfahrung, daß der Geist vor allem des Geistes zu seinem Wohlbefinden bedarf, und daß die Schönheit und Tugend der allerbesten Frau keinen Mann zu fesseln oder gar glücklich zu machen im Stande ist, wenn diese Tugend leblos, und der Mann, der sie bewundern soll, eine künstlerische Natur ist. Der Reiz dieses Vorwurfs wird nur noch durch die Art und Weise übertroffen, wie der Dichter den geschürzten Knoten löst und die Bravheit wieder zu Ehren bringt. Marion, verletzt in ihrem Heiligsten, in ihrer Liebe, wird plötzlich das, was ihr Gatte niemals geglaubt hätte, das sie werden könnte, und die schöne Moral schimmert leise hindurch, daß jeder ächten Liebe die höchsten Kräfte innewohnen, und daß sie, jedes Wunders fähig, auch dem einfachsten Herzen, darin sie lebt, den Zauber des Außergewöhnlichen zu leihen vermag.

Von ähnlicher Feinheit ist die, um ihres Colorits willen noch ungleich höher stehende „Rabbiata." Rabbiata liebt den Antonino, aber sie haßt ihn, weil er ein Mann ist. Seit sie ihre arme Mutter unter der Rohheit eines trunkenen Vaters so bitter hat leiden sehen, hat sie sich Haß gegen alle Männer gelobt und dieser Trotz ist es, der ihr zum Trotz gebrochen werden muß. Das „wie" ist eben die Aufgabe der Novelle. Die Liebe Antonino's, ja ihre eigne Liebe ist dazu nicht stark genug — andere Empfindungen müssen hinzutreten, den Kampf durchzufechten. Antonino gebraucht Gewalt; sie wehrt sich und beißt ihn in die Hand. Er blutet heftig, er wird krank. Das ist die Krisis. Das Wetter in ihr hatte ausgetobt, in demselben Augenblick, wo sie den ersten Tropfen Blut in den Kahn fallen sah; Reue und Mitleid gesellen sich jetzt ihrer Liebe und diesem dreifachen Feind erliegt ihr Trotz.

Auch die vierte Novelle „Am Tiberufer" stellt sich eine ähnliche Aufgabe. Jedes durchgeistigte, streng in den Grenzen feiner Sitte sich haltende Liebesverhältniß läuft — wie der Dichter fein und wahr es zeichnet — Gefahr, zu scheitern, wenn sich zwischen die Liebenden plötzlich eine Gestalt voll Leidenschaft und feuriger Schönheit stellt, und unsere Sinne gefangen nehmend, uns wenigstens vorübergehend glauben macht, Natur sei alles und Sitte nichts. Aber der Dichter, der durch eine meisterhaft durchgeführte Scene in einer römischen Osteria uns selber fast in diese Worte ausbrechen läßt, leitet ebenso geschickt unsere Empfindungen wieder auf den richtigen Pfad, und ebenso warm und innig, wie wir den Theodor zu seiner unterschätzten Mary zurückkehren sehen, ebenso fest gestaltet sich auch in uns die Ueberzeugung, daß mit allen ihren Zaubern die Natur dennoch nicht das Höchste ist, und daß die Kräfte, die uns aus Sitte und Bildung, ja aus dem Kampfe gegen die Natur erwachsen, festere und edlere Bande knüpfen, als die Leidenschaft mit ihrem ganzen Troß gaffender, bewundernder Sinne. — Wir halten es, bevor wir schließen, noch für unsere Pflicht, auf die Charakterzeichnung des Gemmenschneiders Bianchi hinzuweisen, die unter den vielen Schilderungen von Künstler-Naturen, wie sie unsere Literatur in ganz besonderem Maaße aufzuweisen hat, dem Gelungensten sich zur Seite stellt, das wir kennen.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 2. Donnerstag, den 25. Januar. 1855.

Dorfgeschichten.

I. **Rheinische Dorfgeschichten**, von W. O. v. Horn. Bd. 1—4.

II. **Erzgebirgische Dorfgeschichten**, von Dr. August Wildenhahn. Bd. 1.

III. **Wendische Weiden.** Erzählungen aus dem wendischen Volksleben von Eduard Ziehen.

I.

Herrn v. Horn dürfen wir uns nach seinem, den Rheinischen Dorfgeschichten vorangestellten Bilde und einer Schilderung „aus dem Leben eines Vogelsbergers (2ter Band)", die höchst wahrscheinlich ihn selbst copirt, als einen „behaglich aussehenden Mann von etwa neun und vierzig Jahren denken, von wohlgenährtem Aeußern und erklecklichem Umfange, der seine Pfeife raucht und freundlich in die Welt sieht." Wir sind nach dem, was er von sich, und wie er von Anderen erzählt, überzeugt, daß er ein braver, rechtschaffener und gemüthlicher Mann ist, mit dem es sich gewiß sehr wohl leben läßt. Die Kritik folgt hier willig den Fußtapfen des Autors, welcher auch seine persönliche Beziehung zu dem Inhalt seiner Schöpfungen nicht, wie es immer geschehen wird, durchscheinen, sondern offen und schlicht hervortreten läßt. Die Geschichten sind ein Schatz seiner Jugenderinnerungen; „diese gleichen in späteren Lebenstagen dem Abendroth, und er blickt nun im nahenden Alter oft sehnsüchtig in dieses Abendroth." „Wer möchte mir's verargen, fragt der Verf., daß ich oft mit leisem Seufzen und mit heißer Sehnsucht dorthin blicke?" Gewiß Niemand! und wir am wenigsten; ob es aber angemessen ist, aus diesem „leisen Seufzen" eine laute Rede zu machen? ob die heiße Sehnsucht des Blickes das Auge nicht täuscht über die Schönheit dessen, was es sieht? ob, wenn das Auge der Phantasie wirklich Schönes anschaut, die Pallette der Erinnerung von reizenden Farben voll ist, der Pinsel und die Hand, die ihn führt, im Stande sind, die Bilder in gleicher Schönheit hinzumalen? — das sind Fragen, die sich der Verf. hätte vorlegen sollen. — Wohl Jeder, der von der Lebensreise eine weite Strecke zurückgelegt hat, besitzt eine Sammlung von Skizzen, die er in sein Reisejournal (des Gedächtnisses) aufgezeichnet hat; sie bilden angenehme Erinnerungen für den Besitzer, seine Familie, seine Freunde; wie selten aber haben sie einen Kunstwerth? gewiß kaum ein Maler von Profession wird es wagen, sie ohne Auswahl, ohne fleißige Ausarbeitung, ohne künstlerische Ausführung und Ausschmückung einem größeren Publikum vorzulegen. — Der Verf. ist weit davon entfernt, ein Meister seiner Kunst, ja nur ein regelrechter Schüler zu sein; wir thun viel, nennen wir ihn einen sinnigen Dilettanten.

Es fehlt diesen Dorfgeschichten, im Vergleich zu den in den vorigen Nummern besprochenen, nicht blos alle Eigenthümlichkeit, sondern überhaupt jedes künstlerische Gepräge; ja es ist eigentlich gar keine Spur einer künstlerischen Thätigkeit, geschweige eines schöpferischen Genius darin anzutreffen. Der Mangel an aller poetischen Gestaltungskraft zeigt sich zunächst in dem, was wohl bei dieser Dichtgattung vor Allem in den Vordergrund tritt, das ist die Treue und Lebenswahrheit der Charakteristik. Von Rheinischen Dorfgeschichten erwarten wir ein Bild des Lebens, der Sitten und besonders des eigenthümlichen Charakters der rheinischen Dorfbewohner zu empfangen; einzelne Aeußerlichkeiten abgerechnet, ermangelt aber die Schilderung dieses Volkslebens durchaus jeder Bestimmtheit und Erkennbarkeit; nicht blos alle charakteristischen Unterschiede von anderen Dorfbewohnern anderer Volksstämme, sondern sogar die specifischen Eigenthümlichkeiten aller Landbewohner und ihre Lebensverschiedenheit von den Städtern treten nirgends klar hervor. Viele Geschichten lösen sich sogar gleich von dem Boden des Landlebens ab, indem der Held derselben nur daselbst geboren ist, sonst aber solche Schicksale hat, wie jedes andere städtische Menschenkind auch; in anderen sind die Lebensbeziehungen derselben ohne alle Färbung des Landlebens. Man sieht es den Erzählungen deutlich an, daß der Verf. nur eine blasse Erinnerung aus Knabenjahren hat, aus einer Zeit, in welcher man einen allgemeinen Charakter aufzufassen noch nicht im Stande ist; die poetische Kraft selbsteigener Schöpfung aber geht dem Verf. gänzlich ab, was sich in der Form noch deutlicher zeigt.

Kräftiger treten die geographisch-historischen Verhältnisse der Rheinlande, zumal aus den Freiheitskriegen, sehr zu Gunsten der Erzählung hervor; sie lassen aber eine specifische Charakterschilderung um so mehr entbehren. Müssen wir also diese Erzählungen, anstatt sie als eine Bereicherung der eigenthümlichen Art der Poesie, nämlich der Dorfgeschichten, anzuerkennen, weil ihnen die bestimmte und individuelle Charakteristik des allgemeinen Bodens gänzlich abgeht, zu der großen Masse der Novellen überhaupt zählen: so werden wir schon voraussetzen können, daß die Unfähigkeit des Verf. sich weiterhin auf die treue Zeichnung der Personen erstreckt: eine Voraussetzung, welche sich nur in allzustarkem Maße bewährt.

Es ist manche hübsche, manche rührende Geschichte in den vier Bänden, das heißt, was man so eine hübsche, rührende Geschichte nennt, nämlich das Faktum, der Stoff, das Ereigniß selbst ist es. Aber weder die Schilderung der Situationen, die Darlegung der Verhältnisse, und am allerwenigsten die Ausprägung von Charakteren hat irgend welche Wahrheit oder Schönheit, irgend eine Anziehungskraft. — Nicht blos die äußere und eigentliche Form, der Styl, sondern auch die innere Form, die Composition und Anlage legt ihre absolute Mangelhaftigkeit schon darin allein zu Tage, daß die Erzählung meist anderen ungebildeten Personen, und zwar entweder den Helden derselben selbst, oder irgend einem andern Bauern in den Mund gelegt ist. Wenn der Schneider (im 4ten Bande) erzählt, „wie es ihm erging", so mag das für den Studenten, der

bei ihm wohnt, und „weil er sich den Fuß vertreten hat“ nicht ausgehen kann, genügen, um seine Langeweile zu vertreiben; es ist aber lächerlich, ein ganzes Publikum zu dieser Unterhaltung einzuladen; ebenso wenn der „Spießmann“ einem Fremden für einen Schoppen Wein eine Geschichte zum Besten giebt; eine Geschichte, welche durch drei Generationen hindurchgeht, wo der Vater die Mutter erst liebt und dann heirathet, und dann der Sohn wieder liebt und wieder heirathet, und endlich der Enkel auch liebt und auch heirathet, Alles rührend, Alles seltsam, Alles romantisch; da das älteste der Urenkel weiland schon 8 Jahre zählte, so braucht der Spießmann nur noch wenige Jahre zu leben und aus den guten Dingen, deren drei sein müssen, werden vier Räder am Wagen. Wenn Methusalem der Spießmann in einem rheinischen Dorfe wäre, möchte ich da nicht einkehren und einen Schoppen Wein mit ihm trinken, denn die Liebesgeschichten einer einzigen Familie würden vier solche Bände füllen. — Auch das „Stücklein von der Mosel“, „die Geschichte eines Vogelsbergers“ u. A. werden von einem Kutscher, einem Winzer erzählt. Diese Wahl der Erzählungsform hat jedenfalls ihr Gefährliches; der Verf. muß sich bemühen, Art, Form und Farbe der Erzählung dem Stande des Erzählers anzupassen; im besten Falle gelingt ihm dies, und dann ist es eine Kunst, aber eine Kunst von gewiß höchst zweifelhaftem Werthe, denn wir werden eine Unterhaltung haben, wie ein günstiges Geschick sie uns in einer Dorfschenke verschaffen kann. Von der Art des Styls wird man sich hiernach leicht eine Vorstellung machen können; von der des Planes und der Composition wollen wir, um dem Verf. und unseren Lesern gerecht zu werden, eine Probe geben.

Wir wählen dazu gleich die erste Geschichte, die zwar nicht die beste, aber auch nicht eine von den schlechtesten ist, wie schon die Voranstellung derselben voraussetzen läßt.

Der Dorfschmied, ein sehr stämmiger Greis von 70 Jahren, ist Junggeselle und mit dem Wagnermijes (Jeremias Wagner) befeindet; von beidem will sein Geselle, sein Neffe Jörg, den Grund wissen, und er erzählt: Als er Geselle werden und sich dazu das Schurzfell kaufen sollte, ging er nach der Stadt; da er einen Imbis nöthig hat, kauft er auch für drei Kreuzer Kirschen von dem schönsten Mädchen; er sagt ihr, daß er nicht aus Appetit, sondern weil sie das schönste Kirschenmädel, die Kirschen kaufe, worüber sie just ebenso roth wird, wie ihre Kirschen sind; auf den Fleck ist er in sie verliebt, versäumt es aber nach ihrem Namen zu fragen, und kann ihn, da er zwar oft, sie aber nie wieder zu Markte kommt, auch nirgends erfahren. Daß der gute Schmiedebursche so dumm ist, nicht noch einmal drei Kreuzer dran zu setzen und bei der Nachbarin Kirschen zu kaufen, wofür er den Namen sicherlich erfahren hätte, wäre Schade — allein es thut Nichts; ein glücklicher Zufall macht das Mädchen grade zur Erbin seines Nachbarhauses und sie zieht mit den Eltern dorthin; die Liebe kommt in vollen Gang. Der Wagnermijes ist sein Rivale, aber dem Lieschen natürlich verhaßt; auch ihre Eltern sind brave Leute und ihm, dem Schmied, wohlgeneigt; es fehlt Nichts zum glücklichen Ausgang. Auf dem Kirchweihfest aber will Mijes mit dem Mädel tanzen, sie hat keine Lust dazu und es entsteht eine Prügelei zwischen den Rivalen, welche damit endet, daß der Schmied den Mijes auf der Stelle todt geschlagen — zu haben glaubt. Er flieht. Wiederum weiß er nicht die geringste Anstalt zu einer Nachricht von und nach Hause zu treffen; wiederum ein glücklicher Zufall, daß er in der Schweiz einen Landsmann trifft, der heimkehrt und ihm Nachricht gibt, Mijes lebt und wird seine Braut heirathen. Er kehrt eilig zurück; aber der Tag der Hochzeit seines Mädchens mit Mijes ist herangenaht, er kommt am Vorabend. Die Eltern des Mädchens, sind erst sehr gute Leute, haben doch die Tochter zur Heirath gezwungen; im Herzen aber bleibt sie treu, und was sie vor den Eltern nicht gewagt, thut sie am Altar, sie sagt dem Prediger auf seine übliche Frage: Nein! sie wird von Gram und Aufregung krank und stirbt in kurzer Zeit. Funfzig Jahre sind hingegangen; der Schmied ist ein rüstiger, kräftiger Schmied, aber zuweilen sitzt er unter dem Hollunderbaum, den er an Lieschens Grabe gepflanzt hat, und weint seine ehrlichen Thränen der Erinnerung. — Wie romantisch die Gefühlsweise namentlich in dem letzten Punkte auch ist, so fehlt der Geschichte offenbar jedes poetische Interesse; die Ereignisse wie die Motive sind durchaus gewöhnlich, und wo ungewöhnlich sogleich unnatürlich und ungeschickt. Nur durch eine historische oder psychologische Charakteristik, durch eine individuelle Ausprägung der Figuren und Motive war ein ästhetisches Interesse zu gewinnen, daran aber fehlt Alles. Es fehlt nicht an einer gewissen Breite der Erzählung, ohne daß dadurch irgend wie an Individualität, Bestimmtheit und Reiz gewonnen wird. Selbst der rein sympathetische Antheil, den die Erzählung einer unglücklichen Geschichte fordert, wird stellenweise durch die mangelhafte Begründung und Verbindung der Thatsachen geschmälert. Dazu trägt auch die Form, welche der Verf. gewählt hat, nicht wenig bei. Der alte Schmied erzählt die unglückliche Katastrophe 50 Jahre, nachdem sie geschehen ist, als eine alte Geschichte; und der Verf. erzählt diese Erzählung, wie er sie als Knabe, zur Zeit, da er mit der lateinischen Grammatik auf sehr feindlichem Fuße stand, mit angehört hat. Es kann in der Welt keine unglücklichere und ungeschicktere Wahl der Situation geben, in welcher dem Leser ein Bild vorgeführt wird. Nun kann man dergleichen als Einleitung allenfalls gelten lassen, wenn hinterher die Schilderung als lebendige Gegenwart hervortritt; wenn aber der alte Schmied im Verlaufe seiner Erzählung einen ganzen Brief wörtlich citirt, statt uns blos den Inhalt zu referiren, und hinzufügt, daß er den Brief wörtlich wisse, weil er ihn „vieltausendmal“ sich hergesagt, so werden wir zu der Frage gedrängt, ob denn der Verf. sich die Geschichte sammt jenem Briefe seit jenen Kinderjahren auch vieltausendmal hergesagt, und er sollte dann lieber über Mnemotechnik als Dorfgeschichten schreiben.

Daß der Verf. von dem eigentlichen ethischen Sinn einer poetischen Erzählung, der doch noch etwas mehr als eine bloße Rührung über ein geschehenes Unglück enthalten muß, kaum eine Ahnung hat, beweis't er noch durch den hinzugefügten Schluß der Erzählung. Er kommt in späteren Jahren wieder nach dem Dorfe, die Schmiede ist dahin, der Schmied ist dahin, der Schmiedneffe Jörg ist dahin. Am Grabe des Alten erfährt er vom Leichengräber, der Jörg sei von den Franzosen weggezogen worden und vor Saragossa gefallen; über diese Nachricht sei der Schmied vor Herzeleid gestorben. Wozu das? wozu die Thränenpresse? kann der alte Schmied, der am Anfange der Erzählung 70 zählte, nicht nach etlichen Jahren in Frieden zur Gruft fahren? muß das Herz, das den größten Lebenskummer 50 Jahre getragen, endlich noch einmal brechen, muß er grade am gebrochenen Herzen sterben? und Jörg selbst, warum fällt er vor Saragossa? warum wohnt er nicht in der Schmiede und belebt das auf dem Leichenstein verlöschende Andenken des braven Alten? Aber Jörg ist wirklich im Kriege gefallen! Brauchte der Verf. uns das zu erzählen. Ich denke mir, der Dichter, zumal der Erzähler von Dorfgeschichten, soll eine Art von Freundschaft mit seinem Leser stiften, soll ihn mit den Menschen seiner Erzählung bekannt machen, mit den Guten darin befreunden; wir werden uns dann freuen mit ihrer Freude, leiden mit ihrem Leide, dabei immer unser Gemüth erheben in dieser Theilnahme, belehrt werden über diese und jene sittlichen, religiösen Ideen, die in ihrem Leben und Leiden sich offenbaren. Wird aber ein Freund uns ohne Grund und Noth eine Trauerbotschaft anbringen, die wir besser nicht wüßten? es ist eine poetische Ungerechtigkeit gegen den guten Jörg, eine moralische gegen den Leser, eine religiöse gegen die Vorsehung, daß der Dichter diesen Tod meldet.

In anderen Geschichten, z. B. die beiden Deserteure, sind die wunderlichsten Ingredienzien zusammengewürfelt; etliche Tugendhelden vom reinsten Lichte und Wasser, darunter ein Mädchen, Engel (verkürzt aus Angelika) von Namen, Gestalt und Gesinnung, als Engel von Allen gekannt und genannt; denen gegenüber ein paar gründliche Bösewichter, ein Förster, dessen Sinn rauher als Nordwind, dessen Herz härter als Kiesel, der alle Welt drückt und preßt, der einen Menschen, den Vater jenes Engels, zufällig ermordet, aber weder von seinem Gewissen, noch vor einem Richter darüber auch nur angeklagt wird, ein rheinischer Förster, der lebt und handelt und unerreichbar ist, wie ein orientalischer Despot auf dem Throne, der seinen eigenen Sohn haßt, tödtlich haßt, weil er seit jenem zufälligen Mord seiner darüber in Gram verstorbenen Mutter nie mehr zu jagen gelobt hat, und die Jagd auch nicht liebt; dafür nun, und obgleich er treu und angestrengt im Dienste seines Vaters arbeitet, der gehorsamste Sohn und der beste Mensch ist, „behandelt ihn der Vater mit einer Lieblosigkeit, daß im wörtlichen Sinne seine Hunde ihm näher standen, als sein Sohn.“ — Dazu kommen noch Geisterspuk und probate Enthüllung, eine blinde Mutter mit prophetischem Geiste, die Ahnungen hat, welche allesammt eintreffen. — Das ist Alles, als ob ein Weber das Garn verschiedener Farben, wie es zufällig in den Korb gelegt ist, der Reihe nach aufzieht und einschlägt; wir müssen uns beim Zufall bedanken, wenn hie und da die Farbeneffekte oder die Gestalten unserem Auge nicht unangenehm sind.

Die Ausführlichkeit dieser Kritik mag bei unseren Lesern darin eine Entschuldigung finden, daß sie zugleich

II.

die erzgebirgischen Dorfgeschichten des Herrn Wildenhahn umfaßt. Es ist hier fast gänzlich derselbe Charakter wie in den vorigen. Nur fehlt es diesen noch an jenem Hauch hausväterlicher Gemüthlichkeit, der über die Schilderungen ein gewisses Behagen verbreitet. Hr. W. ist aus dem Erzgebirge, aber kein Sohn eines Dörflings, sondern ein Städter; als Jüngling, Gymnasiast und Student hatte er seine Ausflüge in's Gebirge hinein gemacht; nun war er zwanzig Jahre von der Heimath entfernt, und sucht sich seine Gebirgsbewohner wieder auf, aber „mit Freuden zog er aus und mit Trauer kehrt er wieder heim.“ Es ist alles verändert, schlechter geworden; „die Armuth hat sich in drückende Noth und völlige Dürftigkeit verwandelt; die fromme, herzliche Gemüthlichkeit war entflohen; der zernagende, zerstörende und zerfressende Geist der Zeit hat auch dort unter dem stillen, zufriedenen Volke seinen Wirkungskreis gefunden“ u. s. w. Dies veranlaßt den Verf., das Gesammtbild jener früheren, besseren Zeit, das noch unverfälscht in seiner Erinnerung lebt, aufzustellen und festzuhalten, um dem Geschichtsschreiber des Erzgebirges, wenn auch nicht historisch wichtige Thatsachen, doch wahre und getreue Abdrücke des Volkscharakters aus der alten vergangenen Zeit an die Hand zu geben.

In der That konnten wir wenig Spuren irgend welcher bestimmten Charakteristik weder einzelner Personen, noch auch allgemeiner Züge, welche sie gemein haben, entdecken. Weder haben die Ereignisse eine bestimmte Färbung, wie doch jeder Volkscharakter sie bedingen wird, noch auch hat die Handlungsweise, die Zwecke, die Wahl der Mittel irgend welche Individualität und kennzeichnende Bestimmtheit. Es ist der ganz und gar gewöhnliche, abgebrauchte, novellistische Dunst einer blauen Romantik; und so wenig dem historischen als dem poetischen Interesse geschieht irgend ein höheres Genüge. Oder soll wirklich der künftige Historiker oder der jetzige Leser den Charakter der Erzgebirgischen aus diesen Geschichten kennen lernen, wenn (in zweien von vieren) in der einen die Heldin, eine Schmiedstochter, aus Liebe, und zwar aus einer Liebe, die den kleinen Trotz, ihre künftige Schwiegermutter nicht bei sich wohnen lassen zu wollen, nicht überwinden kann, so daß der gehorsame und treue Sohn sich von ihr zurückziehen muß, krank, bis auf den Tod krank, dem Tode sogar so nahe ist, daß der herbeigerufene Erzgeliebte weggeht, „weil er sie nicht sterben sehen kann“, und dann plötzlich den Sinn ändert und den Bräutigam zurückruft und von Stund an besser und frisch und gesund wird? oder wenn in der anderen Geschichte der Held, ein munterer, kräftiger Tischlergeselle, weil ihm die Geliebte, wieder eine Schmiedstochter, untreu geworden, sobald er dies bei seiner Heimkehr erfährt, ebenfalls lebensgefährlich krank und davon für Lebenszeit siech wird, daß er sein Handwerk aufgeben muß? Dabei sind alle Nebenpersonen charakterlos, gleichgültig und nebensächlich behandelt. Mehrere Beispiele sind unnöthig, unsere Leser werden nach diesen schon kaum glauben, daß wir von erzgebirgischen *Dorfgeschichten* reden. Vielleicht wußte der Verf., was er wollte, aber er wußte gewiß nicht, was er vermochte!

III.

Die Wendischen Weiden, so genannt, weil die Weide der Lieblingsbaum der Wenden von je her war und noch ist, — diese lassen uns nie vergessen, daß wir uns eben in der Mitte der Wenden befinden. Das aber ist freilich mehr durch die äußeren Merkmale der Bau- und Lebensart, der Sitten und Gebräuche der wendischen Bauern, die uns deutlich vor die Seele gestellt werden, bewirkt. Dem Verf. gebührt das Lob, die ganze Lebensweise der Wenden in ihren charakteristischen Zügen, auch alle einzelnen Formen und Ceremonieen, welche bei den verschiedenen Lagen des Lebens statt haben, wie manchen Volks- und Aberglauben derselben deutlich ausgeprägt und geschickt mit den erzählten Geschichten verflochten zu haben. Daß aber diese Geschichten selbst ohne einen eigenthümlichen Gehalt, ohne poetischen Werth, eine Sammlung allbekannter und vielbearbeiteter Motive sind, ist ein Fehler; allein dieser ist noch nicht der größte und deutet selbst auf einen weit größeren hin. Nicht wie das äußere nämlich ist das innerliche Leben dieses Volksstammes dargestellt; hier fehlt es an Individualität, an Charakteristik; wären diese vorhanden, so mußten die Erzählungen, auch wenn der Verf. nur ein sehr geringes poetisches Talent besitzt, einen specifischen poetischen Werth erlangen, es mußten eigenartige und neue Motive an's Licht treten. Denn jeder Volksstamm hat eine Eigenthümlichkeit, und die Darstellung derselben in concreten Gebilden von Personen und Handlungen gewinnt damit sicher einen eigenen Werth; der Verf. weiß nicht blos, daß dies auch bei den Wenden der Fall ist, er kennt sogar die charakteristischen Kennzeichen derselben, und erzählt uns davon in der Vorrede, in Anmerkungen, in den eingestreuten Reflexionen. Hierin aber liegt der größte Mangel dieser Geschichten; in diesen selbst, in dem Leben, das sich darin bewegt, nicht in Vorrede und Noten mußten wir die Individualität des gemeinsamen Charakters erkennen. So weit es die Schilderung des inneren Lebens angeht, hat der Verf. seine Aufgabe halbirt, von „Wendischen Geschichten“ hat er uns in der Vorrede das Wendische und im Buche Geschichten gegeben, charakterlose, alltägliche Geschichten. Und hat die Vorrede historische Richtigkeit, dann war so viel und reicher eigenthümlicher Stoff zur poetischen Gestaltung da, den läßt der Verf. liegen und greift zur Novellenschablone. So wird u. A. berichtet, die Ehen würden bei den Wenden nicht nach Neigung und Wahl der jungen Leute, sondern nach Verabredung der Eltern geschlossen. War dies nicht eine vortreffliche Gelegenheit, uns die Ehe, auf diese eigene Art und Weise entstanden, in ihrem sittlichen Werth, in ihren guten und üblen Folgen u. s. w. zu zeigen? Aber dieser Sitte zum Trotz handeln sämmtliche Geschichten von der Liebe und jede führt zu einer Ehe, also zu einer nichtwendischen, zu einer romantischen Novellenehe. Wohl konnte uns der Verf. auch einmal den Kampf

der Liebe gegen jene Sitte schildern; aber giebt es nichts Poetisches, nichts Eigenthümliches, nicht der Gestaltung fähiges und werthes als nur die Liebe? vollends auf einem Boden, wo sie nicht heimisch ist; warum alle andern poetischen Blumen unbeachtet stehen lassen und nur diese künstlich hinverpflanzen. Wir hofften Weiden zu sehen, frische, grüne, saftige, wendische Weiden, und nun sind es doch wieder romanische Rosen, erst weiße und dann rothe Rosen und dann ein — Myrthenkranz.

Des Silentiarius Paulus Beschreibung der heiligen Sophia und des Ambon,

metrisch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von
Dr. C. W. Kortüm.

Kugler hat unsern Lesern in Nr. 2 und 3 des Kunstblattes einen ausführlicheren Bericht über das Salzenberg'sche Prachtwerk von der heiligen Sophia gegeben. Die Uebersetzung des angehängten, oben genannten, in literarischer Beziehung merkwürdigen Gedichts, — sagt er, — aus der kundigen Feder des Herrn Dr. C. W. Kortüm, diene zur wesentlichen Ergänzung des Salzenberg'schen Werkes. „Die Begeisterung des Dichters vor der kühnen Technik des Baues, vor seiner materiellen Pracht, vor den magischen Reizen seines Innern, besonders bei dem Uebermaaß der nächtlichen Beleuchtung, läßt es uns vor Allem deutlich empfinden, was in jener Zeit lebte, was sie wollte, dachte, aufzunehmen fähig war, und wie die Fülle all' dieser Wunder doch in der That ein künstlerisches Bedürfniß, ein Gefühl für die Entfaltung unbefangen künstlerischer Formen nicht mehr aufkommen lassen konnte."

Da das Salzenberg'sche Prachtwerk ohnehin nicht in so sehr Vieler Hände kommen dürfte, so ist als Beispiel einen Abschnitt aus des Paulus Gedicht in der vortrefflichen Kortüm'schen Uebersetzung zu geben um so gerechtfertigter. Ueber die bisherigen Bearbeitungen sagt der Uebersetzer:

„Die Beschreibung der Kirche ist, wie bekannt, von Du Cange in lateinische Prosa übertragen, eine Uebersetzung des Ambon meines Wissens bisher noch nie im Druck erschienen. — Die Verse des ersten Abschnitts der Beschreibung der H. Sophia 11—20 sind von Kugler im Handbuche der Kunstgeschichte und die 41 ersten Verse desselben Abschnitts von A. Ellissen in dem Versuch einer Polyglotte der europäischen Poesie 1. Band metrisch in's Deutsche übersetzt."

Wir geben die Stelle, wo der Dichter die nächtliche Beleuchtung schildert:

Die Abendbeleuchtung zu schildern
Reichen Worte der Rede nicht aus; wohl könnte man sagen,
Daß ein Phöbus der Nacht so strahlend erhelle den Tempel.
Denn die umfassende Weisheit des uns beherrschenden Fürsten
Hat geflochtene Ketten von Erz in vielfacher Windung
Schwebend nebeneinander herabgelassen vom Rande
Jenes Gesimses des Kreises, auf dessen sicheren Rücken
Stützet der Tempel den Fuß der himmelanstrebenden Kuppel.
Und es sinken die Ketten auf langem Pfad bis zum Boden
Mit einander herab, doch bevor sie diesen erreichen,
Legen sie wieder zurück den Weg zu der schwindelnden Höhe
Und vollenden zusammen den Reigen mit ihren Genossen.
An die Ketten gefügt sind leuchtende silberne Scheiben,
Hangend wie Kronen umher in der weiten Mitte des Schiffes,
Und vom Rande herab sich senkend des hohen Gesimses,
Schweben im Kreise sie über den Häuptern der sterblichen Menschen.
Vom verständigen Künstler sind alle mit Eisen durchbohrt,
Daß sie des Glases in glühendem Feuer gebehnete Spitzen
Aufzunehmen sich eignen und also über den Menschen
Schwebe des nächtlichen Lichtes Gefäß. Doch nicht in den Scheiben
Brennet allein das erhellende Licht, denn auch in dem Kreise
Schauest Du hin und wieder des Kreuzes leuchtendes Abbild,
Nahe den anderen Kronen, wie sie mit durchbohretem Rücken
Haltend des Lichtes Behältniß. So bildet ein herrlicher Chor sich
Leuchtender Flammen umher. Man möchte wahrlich wohl denken,
Nahe dem Hüter des Bären und feurigem Haupte des Drachen
Am Gewölbe des Himmels zu schauen die funkelnden Sterne.
So nun erhellet das nächtliche Licht die Räume des Schiffes
Mit dem schimmernden Glanz; doch im engeren Kreise der Mitte
Schauest Du noch eine Krone als Trägerin leuchtender Flammen,
Denn ein mächtiger Diskos entsendet inmitten des Centrums
Seine funkelnden Strahlen. So fliehet das nächtliche Dunkel.
Nahe den Hallen sind hier und dort an den Säulen der Seite
Leuchter mit Einem Licht, von einander gesondert, befestigt
Nach der Reihe, so weit in die Länge der herrliche Tempel
Sich erstrecket. Den Lampen sind Urnen untergefüget,
Silberne, ähnlich der Form der schwebenden zierlichen Wage,
Welche die Becher des Oels in ihrem Schooße bewahren.
Doch sind diese nicht alle nach einer Richtung geordnet,
Sondern Du schauest, wie alles woget so oben wie unten,
Und von den schwebenden Ketten herab in lieblicher Anmuth
Stufenweise die Luft durchströmen die leuchtenden Strahlen.
So auch erscheint in zwiefacher Reihe der Glanz der Hyaden,
Welcher am Himmel leuchtet inmitten der Stirne des Stieres.
Dann auch silberne Schiffe gewahrst Du, sie tragen als Ladung
Den zur Erleuchtung dienenden Stoff, und schwebend durchschiffen
Sie die erhelleten Pfade der Luft, statt der Wogen des Meeres,
Fürchtend weder den Süd, noch auch den Bootes, der spät sinkt.
Unten am Boden des Schiffs erblickest Du hölzerne Stäbe,
Durch die Mitte gesteckt des wie Hörner gebogenen Eisens,
Deren Flamme geleitet des Tempels heilige Phalanx,
Wenn sie schreitet einher nach der vorgezeichneten Ordnung.

So geht es noch eine Weile fort, bis der Dichter die Beschreibung mit folgenden Worten schließt:

Wie wenn bei nächtlicher Zeit am heiteren Himmel die Wandrer
Hier wie auch dort aufsteigend erblicken die funkelnden Sterne;
Dieser bewundert des Hesperos Schein und jener ergötzt sich
An dem Gestirne des Stieres, so wie des hellen Bootes,
Wieder ein anderer an dem Orion, oder des Wagens
Trockener Bahn. Es erhellt der mit Sternen besäete Himmel
Weite Straßen umher, die Nacht ist gezwungen zu lächeln.
So auch werden erhellt die Hallen des göttlichen Tempels
Ueberall von dem leuchtenden Strahl der lieblichen Anmuth;
Jeden erfüllet das glänzende Licht mit heiterer Freude,
Welche den Schleier zerreißt des düsteren Nebels der Seele.
Allen strahlet der herrliche Schein, ja selbst auch dem Schiffer,
Wenn er leitet das Steuer zur Fahrt durch die Wogen des Meeres,
Mag er, nachdem er die Fluthen des stürmischen Pontos verlassen,
Steuern sein Schiff durch die engeren Pforten der irrenden Felsen,
Fürchtend in finsterer Nacht den rechten Weg zu verlieren,
Oder zum Hellespont vom Aegäischen Meere die Barke
Lenken der Strömung entgegen, die aus der Propontis hervorbricht,
Wenn der libysische Wind ihm mächtig schwellet die Segel.
Nicht der Blick auf das Licht der beiden Bären am Himmel
Giebt ihm das feste Vertrauen, am Steuer zu lenken sein Fahrzeug,
Sondern allein des herrlichen Tempels göttlicher Lichtglanz,
Der dem Schiffe den Weg anzeiget, doch nicht mit dem Feuer
Nächtlicher Flammen allein, wie dieses die Ufer des Proteus
Spenden auf Pharos, dem Eiland an Libyens fernen Gestaden,
Sondern zugleich mit der Gnade Geschenk des lebendigen Gottes.

(Der heutigen Nummer ist der Titel und die Uebersicht des Inhaltes des Literatur-Blattes beigegeben.)

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 3. Donnerstag, den 8. Februar. 1855.

Der Fechter von Ravenna.*)

Ich habe mich mit Fleiß nicht beeilt, Ihnen über die Münchner Aufführung des vielbesprochnen Stückes zu berichten. Bei dramatischen Werken, die man zuerst und einzig von der Bühne kennen lernt, ist der Nachgeschmack das beste Correctiv des Geschmacks. Wie viel Menschlichkeiten begegnen dem Urtheil während einer ersten Aufführung, wo man Dichter und Schauspieler zugleich im Auge behalten muß; und bei einem Werk wie der Fechter, das als Tendenzstück angekündigt werden, noch einen dritten Mitspieler, das Publikum. Könnte an einem solchen Abend eine sichere und bleibende Ueberzeugung von dem poetischen Werth eines Dramas gewonnen werden, so wäre dies ein trauriges Zeugniß gegen dasselbe, daß es nämlich die Macht nicht besäße, sich genießen, sondern nur sich beurtheilen zu lassen.

Was man vom Abend in den Morgen hinübernimmt, kritisirt den Wein wie die Poesie. Ein leidlich schlechtes Getränk, das uns den andern Tag verdirbt, kann uns den Abend in guter Gesellschaft erheitert haben. Und wir sind schwerfällig genug zu verlangen, daß uns ein Bühnenwerk nicht nur helfe einen Abend todtzuschlagen, sondern womöglich noch eine ganze Woche zu beleben.

Leider muß ich gleich im Voraus eingestehen, daß mir der Nachgeschmack des Fechters ohne große Schuld des ungenannten Dichters von dem erwähnten dritten Mitspieler in etwas verbittert worden ist. Was an diesem Stücke Tendenz genannt wird, liegt schon im Stoff, und die Wahl desselben wird dem Dichter ebenso zur Ehre gereichen, wie dem Tacitus der Entschluß, seine Germania zu schreiben. Die höchst nichtsnutzige Hervorhebung gewisser anzüglicher Stellen, mit denen die Schauspieler die Charaktere überschreiten und dem Publikum ins Gesicht sagen, was ihren Partnern gesagt sein soll, kommt auf Rechnung jener kindischen Schauspielereitelkeit, die um jeden Preis klatschen hören will und klatschte man auch zu ihren oder zu des Dichters Fehlern. Daß aber das Publikum klatscht, sich so fangen läßt, Vorwürfe, die den alten Germanen gemacht werden, aus voller Seele und in heutigster Geltung zu acceptiren, um nur einmal wieder ein öffentliches Zeugniß abzulegen, wie gründlich wir uns verachten und wie froh wir sind, unsere Demüthigung in Scene gehn zu sehn — nun ja ich habe es kein Hehl, daß mir diese neue Erfahrung den Nachgeschmack verbittert hat. Wozu klatschen sie denn? Zu ihrer Väter Schande? — Treffliche Enkel! — Zu ihrer eignen? Man wäre vielleicht versucht zu glauben, daß jeder, der klatscht, sich im Stillen ausnehme, denke, es geschehe den Andern ganz recht, und dem Herrn danke, daß er nicht sei, wie Jene da. Das wäre freilich ein wenig pharisäisch; aber unter diesen Pharisäern säßen auch wohl eine Zahl ernster, zorn- und schaamerfüllter Patrioten, denen die Worte des Vorwurfs aus der Seele gesprochen wären. Ich habe nach solchen Gesichtern vergebens unter der klatschenden Menge gesucht. Nein, dieselbe spießbürgerliche Befriedigung klatschte hier, die in den Kirchen gewisser Zeloten jeden Sonntag begierig eine Predigt von der Elendigkeit der Menschen verschlingt und sich Glück wünscht, je mehr sie sich unter die Elenden rechnen darf, je mehr der Erlöser an ihr zu thun finden wird. Ist denn kein Spinoza dagewesen? Ist denn nicht Freudigkeit die erlösende Kraft und Zerknirschung Selbstvernichtung. Ja, wäre es noch Zerknirschung, nur nicht die Fäulniß dumpfer Ergebung in die eigne Erniedrigung, die auf dem Theater sich klatschend Sottisen sagen läßt, für die es Jeden im eigenen Haus und unter vier Augen zur Thür hinauswerfen würde. Ist denn kein Börne dagewesen? Sollen wir immer noch das einzige Volk unter den Völkern sein, daß „für gnädige Strafe" die Hand küßt?

Ganz und gar aber können wir auch den Dichter von der Absicht, allgemeine politische Maximen auf die Bahn zu bringen, nicht freisprechen. Wir gestehen, daß dies an sich uns nirgend unstatthaft erscheint. Nur fordern wir, daß diese Wahrheiten vor Allem keine Unwahrheiten im Munde derer sein sollen, die sie zu äußern haben. Und dies Gefühl der Unwahrheit entsteht ebenso leicht durch die Form und Fassung, als durch eine Verfälschung der Thatsachen. Eine Thusnelda, in deren Rede die banalen Stichwörter der Tagespresse eingeflochten sind, das bekannte „zu spät", Prophezeihungen, die wohlfeil sind und künstlich scheinen, weil wir wissen, daß sie längst eingetroffen sind — eine solche Thusnelda ist in solchen Augenblicken zu sichtlich eine Creatur des Dichters, um uns noch mit der unbewußten Wahrheit einer geschaffenen Gestalt zu ergreifen.

In diesem Falle halten wir aber die epigrammatische Zuspitzung gewisser politischer Stellen nicht sowohl für Ergebniß einer demagogischen Tendenz, sondern für eine, diesmal aufs Politische übertragene Eigenheit der Wiener Schule. Denn daß der Dichter dieser von Kopf bis Fuß angehört, wird Keiner bezweifeln, der ihren Werken aufmerksam gefolgt ist. Ja wir halten unsere persönliche Ueberzeugung nicht zurück, daß kein Anderer als Halm der Verfasser sei, Halm mit all' seinen Tugenden, die sich diesmal an einem reinen und gesunden Stoff kräftiger als sonst entfalten konnten, und mit einigen Fehlern weniger, als man von ihm erwarten zu müssen glaubte.

Es steht ein sonderbarer Unstern über den beiden Häuptern

*) Als der „Fechter", dessen erster Aufführung in Berlin wir nicht beiwohnten, nach dieser nimmer wiederkommen zu wollen schien, nahmen wir das Anerbieten eines Münchener Freundes an, nach der dortigen Aufführung referiren zu wollen, welches wir hier des Eingangs wegen bemerken müssen.

Inzwischen haben wir das Stück gesehen und einer gemeinsamen Betrachtung mit andern auf der Berliner Bühne als Novitäten erschienenen Dramen unterworfen, welche wir nächstens geben. D. Red.

der Wiener Schule. Grillparzer ist durch sein erstes Stück „die Ahnfrau" so unsterblich berüchtigt worden, daß seine späteren, sein Ottokar, seine Sappho, im Norden nicht durchdringen konnten, so sehr sie an innerer Gewalt oder Hoheit die meisten neuern, ja einen guten Theil unserer klassischen Bühnenwerke übertreffen. Halm wird seit seinem Sohn der Wildniß — nicht von der großen Menge, die ihn im Kämmerlein verschämterweise noch immer anbetet — derart unter seinem Werth geschätzt, daß er selbst der beste Schild seiner eignen Anonymität geblieben ist. Wer aber Halm's Werke im Zusammenhange kennt, erkennt ihn im Fechter nach den ersten Acten aufs Entschiedenste wieder.

Was nämlich Halm, und mit ihm auch die Jüngeren der Wiener Schule, in hohem Grade besitzt, eine sichere scenische Technik, ist von vorn herein ein Hauptverdienst des Stückes, das wir ihm zuschreiben. Auch seine schwächsten Stücke, wie Imelda Lambertazzi und der Adept, beweisen, daß ihr Autor keinen Augenblick im Unklaren ist über das, was hinter den Lampen wirkt. Diese Kenntniß stellen wir nicht in Eine Reihe mit jener verderblichen Wissenschaft der puren Scenerie, der Tapeten- und Fallthüren, brennenden Decorationen u. dgl., mit der französische Fabrikanten rein sinnliche Effecte erzielen. (Denn selten vergißt Halm, innerlich zu motiviren, nur daß er nicht immer aus dem tiefsten und gesundesten Innern motivirt.) Wir meinen vielmehr die Kunst, eine Handlung rasch und sicher auszubreiten, mit den verständlichsten Zügen zu exponiren, und sodann allen theatralischen Vortheil von ihr zu ziehen, dessen sie fähig ist. Darum ist dieser theatralische Vortheil nicht immer ein poetischer; im Gegentheil ist es möglich, daß ein poetisch unzureichendes Sujet eine reiche theatralische Ausbeute, mit andern Worten — einem halben Dutzend Schauspieler Gelegenheit gebe, sich in ihrem besten Lichte zu zeigen. Denn auf die Schauspieler ist es überall abgesehen, und wer ein Burgtheater zur Verfügung hat, dem ist es vielleicht zu verzeihen, wenn er über der Befriedigung an der klassischen Darstellung vergißt, Werke zu schaffen, die auch bei mittelmäßiger den Eindruck klassischer Werke machen müssen. Er hat sich dann aber auch nicht zu beklagen, wenn seine Arbeiten im übrigen Deutschland nicht allzuwarm aufgenommen werden.

Der Fechter nun hat überall Anklang gefunden, und die glückliche Wahl des Stoffes ist nicht die einzige Erklärung dieses Beifalls. Wäre nicht mit so viel scenischem Takt Alles benutzt, was in dem Sujet an naiven, rührenden, gelegentlich starken Zügen verborgen lag, so würde der Stoff an sich so wenig gewirkt haben, wie die 1001 Hermannsdramen, die seit Klopstock an den Patriotismus des deutschen Volkes appellirt haben. Ja, es wäre wohl klar in die Augen gefallen, daß die Wahl des Stoffes an sich nicht einmal eine glückliche genannt werden kann. Wir verstehen hier unter Stoff die Grundidee, die der Dichter hineingelegt, und die Fassung der Hauptcharaktere. Es würde gleich während der Darstellung empfindlich auffallen, was jetzt so Vielen erst durch den oben gerühmten Nachgeschmack zu Sinne kommt, daß nämlich der Stoff nicht die eigentlich höchste und reinste tragische Wucht besitzt, nicht die Fähigkeit eigentlicher Entwickelung und Gipfelung, oder eine solche höchstens ausreichend für einen einzigen Akt in der Weise des Lessingschen Philotas. Das Geschrei gegen die Stumpfheit des Tumelicus hat allerdings seinen Grund. Dieselbe ist aber nicht ein poetischer, ja nicht einmal ein tragischer Fehler, nur ein Fehler in einer Tragödie von fünf Akten. Was man anführt, um das unbehagliche Gefühl gegenüber dieser schwunglosen Natur zu erklären, daß man nicht glauben könne, des Arminius Blut rolle in diesen Adern, daß es wohl unmöglich scheine, einen Fechter zum diplomatischen Regenten, nicht aber zu einem Kriegerfürsten zu bilden, daß er eine Ahnung davon haben sollte, wie auch nach einem möglichen Sieg in der Arena sein Haupt unter einem solchen Cäsar so gut wie verloren und seine Flucht ins Vaterland die einzige Rettung sei — das Alles wird ebenso mit Recht wie mit Unrecht angeführt. Mit Recht — dem fünfaktigen Drama gegenüber, das ein innerliches, geistiges Aufeinanderplatzen der Charaktere fordert, nicht dieses starre, einseitige Gegenüber von Gestalten, die sich innerlich durchaus nie und nimmer verstehen, also auch nicht auf einander wirken, nicht ihre Schicksale verschränken oder bewußt an einander vernichten können. Für eine wirkliche Tragödie war es unumgänglich geboten, Tumelicus über die rohe Sphäre der Indolenz gegen Deutschland zu erheben, ihn etwa mit aller römischen Cultur getränkt im Vaterlande zunächst die Barbarei verschmähen zu lassen und so sittliche und Culturmächte in Conflikt zu bringen. — Und doch ist diese Forderung ein Unrecht, wenn wir von den Bedürfnissen eines fünfaktigen Stücks absehen und uns fragen, ob ein Verhältniß solcher Mutter zu solchem Sohn nicht Vorwurf der Poesie sein dürfe. Gewiß! Vielleicht auch Vorwurf eines einaktigen tragischen Stücks, am liebsten aber einer Ballade in jenem schönen wehmüthigen Volkston, der Gespräch mit Erzählung ohne Uebergänge mischt und dadurch so viel dramatische Kraft entwickelt, als in dem Gegenüber dieser beiden Charaktere enthalten ist. Wer würde sich dann auf jene Vorwürfe besinnen, die bei der langsamen breiten Entwickelung eines unentwickelten Charakters jetzt nahe genug liegen! Und in der That, gerade diese Vorwürfe offenbaren wieder, wie viel realistische Wahrheit in der Figur des Tumelicus liegt. Man nimmt diese Figur übel wie einen unbequemen Menschen, man ist bei ihr mehr als bei allen andern in der vollkommensten Illusion, und ich für mein Theil muß bekennen, daß ich die Meisterschaft bewundere, mit der hier Rohes und Liebenswürdiges, Fleisch und Gemüth, Gewerbe und Naturell derart mit einander verschmolzen sind, daß man angezogen bleibt, indem man verdammt.

Diese Meisterschaft kommt nicht auf Rechnung bloßen Machwerkes, sie ist wirklich ein Zeugniß für die gestaltende Kraft, die in den früheren Stücken Halms nicht überall durch den lyrischen Embarras durchdringt. Manche von jenen Stücken gemahnen mich an die Weise der besseren italienischen Operncomponisten, die ihre Rollen den Sängern und Sängerinnen auf den Leib schreiben und, was von Seele und Charakter schon in der Musik sein soll, von den Stimmen und Stimmungen der einzelnen Darsteller erwarten. Es ist möglich, daß eine Imelda z. B. uns ein Charakter dünke, im Fall eine bedeutende Person sich der conventionellen Gefühle und Worte mit ganzer Inbrunst bemächtigt, eben so wie uns eine conventionelle Arie mit wahrer Leidenschaft gesungen, im Augenblicke hinreißen kann. Aber hier wie dort wird von einer wirklichen poetischen Gestalt nicht die Rede sein, wie wir sie in Tumelicus und besonders in den Nebenfiguren des Fechters anzuerkennen haben. Die Gestalt der Thusnelda ist von jener einschlächtigen Art, die wir nicht verwerfen, aber nicht für die höchste halten, eine Seele, von einer einzigen Leidenschaft erfüllt, neben der sie keine Götter hat, eine Figur, die nur Ein Schicksal zu tragen hat und deren Gebahren im zufälligen Leben wir uns nicht vorzustellen wissen. Der ewige tragische Meister läßt immer das mannigfaltige Getreibe des Tages an das Eine Schicksal heranspielen, das seine Helden ausfüllt. Wir sehen Percy nicht nur als Heißsporn, sondern auch als Gatten, und Othello, den Race, Leidenschaft und Verhältnisse uns so fremd machen, würde uns höchst bekannt dünken, wenn wir irgend ein gewöhnlichstes Erlebniß mit ihm zu theilen hätten. Diese intuitive, runde, allseitige Schöpferkraft ist dem Dichter der Thusnelda nicht zur Seite gewesen. Wir finden überhaupt, daß er im Genre glücklicher und completter ist, als im hohen Stil. Was im Fechter ans Genre streift ist unübertrefflich und erinnert an die heitere Frische, die wir auch in „König und Bauer" bewundern. Diesen

mittleren Zuständen ist Halm überall gewachsen und es ist zu bedauern, daß er, statt das eigentliche *Schauspiel* anzubauen, auf das ihn seine Natur entschieden hinweist, sich meistentheils der Tragödie zugewendet hat.

Die Begabung für das Schauspiel hat denn auch dieser Tragödie zu dem Reichthum lebhafter, interessanter und einschlagender Scenen verholfen, ohne die auch das gewöhnliche Publikum über die Armuth des tragischen Baues sich schwerlich hätte täuschen lassen. Es wäre klar geworden, daß der ganze vortrefflich gearbeitete zweite Akt im Grunde nur eine Zugabe zu der eigentlichen Fabel ist, die durch einen einfachen Palastbefehl überflüssig gemacht worden wäre. Es wäre ferner klar geworden, daß Akt 3 und 4 durch dasselbe Motiv, nur mit verstärkter Wendung im vierten, in Bewegung gesetzt werden.

Und dennoch können wir der mannigfaltigen Kunst, die uns in jeder Scene des Stücks unterhält und in eine gewisse warme Spannung versetzt, nicht aus vollem Herzen dankbar sein; nicht nur, weil sie uns nie die eigentliche innerste tragische Aufregung bringt und uns mehr interessirt als hinreißt, sondern vor Allem, weil sie sich so sehr auf die Handhabung der *Sachen* gerichtet hat, daß die *Worte* nicht zu dem Rechte kommen, das sie nun einmal in der Poesie haben. Nicht als könnte man der Diction im Fechter einen jener Vorwürfe machen, den man der österreichischen Lyrik und der Halm'schen Dramatik sonst wohl zu machen hatte. Jene sentimentalen Auswüchse, schönklingende Phrasen, die den Stammbüchern willkommen waren, weichliche Rhetorik in der die declamirsüchtigen Schauspieler schwelgten — all' dies dem Wesen des wahren Dramas widersprechende Modewerk ist glücklicherweise fern geblieben, und nur sehr wenige lyrisch pointirte Stellen, deßgleichen einige gereimte Schlußverse größerer Reden erinnern an das alte Uebel. Aber eine reine Sprache ist darum noch keine tiefe. Wir fühlen, daß der Verfasser befriedigt war, wenn er sich auf schickliche Weise geäußert hatte und der gesunde Fluß, in dem sich die Reden bewegen, wird allerdings ein billiges Publikum auch befriedigen. Wenn es sich aber fragt, ob der Fechter von Ravenna ein geniales Dichterwerk sei, nicht blos ein mit Kunst und Liebe gemachtes Bühnenwerk, so horchen wir umsonst nach jenen erschütternden Naturlauten, die aus dem innersten Brand der Leidenschaften wie schöne Funken aufsprühen und unwiderstehlich zünden. Der schöne Schauder, der uns überläuft, wenn ein Wort aus der dunkeln Tiefe einer großen Menschenseele mit Naturnothwendigkeit vorbricht, im Sturm des Instinkts wie ein Prophetenwort geboren, dieser Schauder, der lange Zeit in uns nachzittert und die *eigentliche sittliche Befriedigung* einer Tragödie in unsern Herzen erwirkt, fehlt diesem Werke unsers Dichters, wie all' seinen früheren. Wir wissen nicht, ob die frühe Vertrautheit mit der Bühne, die vielleicht begann, ehe in dem *Dramatiker* der *Dichter* ausgereift hatte, diesen Mangel verschuldet habe. Jedenfalls aber hängt mit der ausgebildeten Technik die allzugroße Rücksicht zusammen, die die Flügel bindet und den Instinkt lähmt. Denn vergessen dürfen wir nicht, daß die Zeiten vorüber sind, in der Shakespeare unmittelbar für das Theater und doch ohne alle beengende Rücksicht auf dasselbe dichten durfte, in der die genialste dramatische Produktion zugleich die bühnengerechteste war.

Hoffmann von Fallersleben.

Nun hat sich der Wander- und Singvogel in Weimar niedergelassen, ein Nest gebaut, betreibt nach wie vor seine Studien und redigirt sein Jahrb. f. deutsche Sprache. Aber nicht lange, so erscheinen auch daneben „Lieder aus Weimar", welche ganz Hoffmann sind, wie er leibt und lebt und singt. Hoffmann hat uns immer das Bild eines fahrenden Minne- und Meistersängers gegeben, der sein Handwerk aus dem Grunde versteht und mit redlichem Fleiß dem Ursprung und dem Wesen seines Materials, der Sprache, nachgeforscht hat, wie seine zahlreichen Arbeiten bezeugen, die ihn zu den verdientesten Forschern auf dem Gebiete der deutschen Sprache und Literatur stellen. Ueberall hin mußte er wandern, überall war sein Werktisch schnell aufgeschlagen, überall sang er sein Lied. Auch der Schenke war er nicht abhold; hier und da hatte er trotz aller Gutmüthigkeit und Biederkeit Händel mit der Obrigkeit, er ward fremd gemacht und sein Wanderbuch ward ihm weiter visirt. Beim Wandern hat er die frische freie Natur so lieb gewonnen und der Lerchensang und Wiesenduft im Freien hat so große Anziehung für ihn gehabt, daß er der Städte und der Arbeitstische vergaß und gern eine Weile draußen blieb. Bald aber drängte es ihn wieder zur ernsteren Thätigkeit und so wie er sein Ränzel wieder an den Nagel gehängt hat, blüht die Werkstatt und er arbeitet, daß die Spähne davonfliegen. Er hat bei allem Wandertrieb etwas Stetiges an sich; er hat unverrückbar immer *ein* Ziel im Auge gehabt, *einer* Bethätigung des Grundzuges seines Wesens gedient: er ist unter all' unsern Sängern, die je einen Reim gemacht haben, einer der *deutschesten*. Er tritt nicht wie unser Meister Uhland mit der Harfe in die Burghallen, er geht unter das Volk, auf den Markt, und es ist ihm recht, wenn die Fidel oder frische Menschenstimmen seine Lieder begleiten. Er hat deutschen Humor, deutsche Gemüthlichkeit, Innigkeit, Kindlichkeit und Einfalt. Aber auch deutsche Gründlichkeit und Treue; es ist ihm nicht wohl um's Herz, wenn er nicht in Deutschland ist und diese starke und innige Vaterlandsliebe geht durch all' seine Dichtungen, mögen sie wie viele der unpolitischen Lieder in Reime gebrachte Schlagwitze, politische Ansichten, satyrische Bemerkungen sein, oder mögen sie geläufige Anschauungen und bekannte öfter ausgesprochene Gedanken in eine feste, fixe und mundrechte Form gießen, die von nun an so kursiren kann, oder mögen sie endlich sich als innerster Vorgang im Gemüth zu einem echten und eigenthümlichen Liede verklären. Denn in diesen drei eben angegebenen Weisen und Formen hat Hoffmann sich als Dichter manifestirt. Seine unpolitischen Lieder in Bezug auf poetischen Werth ohne Frage die schwächsten und von ihm auch wohl nie als eigentliche Poesieen mit besonderem Gewichte belegt, haben ihm die größte, haben ihm diejenige Popularität und den Ruhm eingetragen, den seine echten Dichtungen verdienen und den gerade diese ihm sichern und dauernd erhalten werden. Es gewährt einen großen Genuß in seine schon vor zwanzig Jahren zuerst bei Brockhaus erschienenen beiden Bände Gedichte (4te Auflage bei Rümpler, Hannover 1853) zurückzublättern.

Es ist in diesen Liedern nichts Absonderliches von Stoffen, die noch dazu brillant bearbeitet wären, nichts von sehr künstlichem Bau der Strophen und Verse; aber es ist darin eine ganze Persönlichkeit in der die uralten und ewigen Quellen der Poesie: der Frühling und die Liebe, das Vaterland, Soldaten- und Wanderleben mit einer Frische und Kraft sprudeln, daß man darin wie in einem Eichenwald ist, worin frische Quellen rauschen. Es ist eine Jugend in diesen Liedern, die selbst im Leiden und Dulden nichts weiter sieht, als ihr zuständige Aufgaben zur Ueberwindung, eine Liebe des Vaterlandes und der Heimath, die, wenn sie fern von ihm ist, das Sehnen nach ihnen, wie den dermalig einzig möglichen Ersatz derselben,

saft wie einen theuren Besitz zu preisen vermag; ja der Dichter verlangt, daß der wälsche Wein deutsch sein soll, weil er ihm schmeckt. Es ist eine unverwüstliche Fröhlichkeit darin. Die Herzlichkeit in den Liebesliedern steigert sich zur Innigkeit, wo es die Feier der Mutterliebe und des Mutterglückes gilt

Wenn ich auch keine Wiege hätte
Auf meinem Arme schliefst du ein

läßt er die Mutter sagen und über die Augen des Kindes vergißt sie den ganzen Frühling draußen.

Wie viel der Dichter für die Wiederbelebung des Volksliedes gethan hat, ist bekannt. Als ein tüchtiger Kenner desselben hat er sich so in seinen Ton und in seine Ausdrucksweisen hinein gelebt, daß es ihm vortrefflich gelingt, es selber zu produziren. Zeugniß davon geben besonders seine Soldaten- und Landsknechtslieder, so wie die wehmüthigen Klänge, in denen es sich um das alte Leiden des Scheidens und Meidens handelt. Einzelne dieser Lieder sind lange in den allgemeinen Volksschatz, der von Mund zu Mund geht, übergegangen und es ist wohl keine Liedertafel, welche „des Morgens wenn die Hähne krähen" oder „Morgen marschiren wir" nicht zu singen wüßte, und das: „Morgen müssen wir verreisen" hat gewiß schon bei tausend Abschiedsgelegenheiten geklungen. Viele andere Gedichte sind wieder von den Salonkomponisten in Anspruch genommen und haben auch in dieser Sphäre zu Schöpfungen Veranlassung gegeben, welche dieselbe Wahrheit und Innigkeit der Empfindung athmen, die in den Worten selbst zu finden ist.

Man hat wohl in Bezug auf die musikalische Composition von Liedern behauptet, daß diejenigen dazu am meisten geeignet wären, welche in einem weniger bestimmten und prägnanten Ausdrucke einen poetischen Gedanken klar wiedergäben, so daß die Musik gewissermaßen die Ergänzung, die Vervollständigung dazu liefere. Das mag mitunter der Fall sein. Indessen halten wir dafür, daß andererseits gerade diejenigen Lieder die sangbarsten sind, welche die Nothwendigkeit dieser Melodie, ja diese letztere selbst schon in sich tragen, und zwar gerade deshalb in sich tragen, weil der poetische Gedanke darin mit besonderer Schlichtheit und Einfachheit des Wortes klar ausgesprochen ist, so daß die nothwendige Melodie dazu etwa den Duft und Klang der mit künstlerischer Feinhörigkeit sorgfältig gewählten und sinnreich erfundenen Ausdrucksweise zu ersetzen hat. Ohne Frage wird in diesem Falle stets die Weise mit dem Worte zugleich geboren und auch Hoffmann hat dies durch die That bestätigt, da viele seiner Lieder, namentlich die Kinderlieder, zugleich mit den reizendsten und anmuthigsten Gesangsweisen zur Welt kamen. Bekanntlich hat er deren mehrere Sammlungen mit den hinzugefügten Melodieen herausgegeben. Auch Otto Roquette hat auf solche Weise manche seiner frischen Lieder zugleich mit der Weise in die Welt fliegen lassen und kaum, daß sich Thümmel daran machte, sie durch Notenzeichen zwischen die fünf Linien zu bringen, so sind sie auch schon in den Mund der Kindermädchen und der Harfenistinnen gekommen und werden auf Markt und Gassen gesungen.

Aus den Kinderliedern sind die mit L. Erk zusammen herausgegebenen „Hundert Schullieder mit Volksweisen" entstanden, so wie „die Kinderwelt in Liedern" (Mainz 1853). Ebenfalls mit Erk bereitet Hoffmann eine größere Sammlung mit Melodieen unter dem Titel „Walhalla" vor.

Anzuführen ist noch, daß der Dichter durch sein tief eindringendes Studium in unsere Muttersprache sich auch befähigte, in dem so anziehenden allemannischen Dialekt zu dichten. Wir besitzen von ihm einen schon vor zehn Jahren in fünfter Auflage erschienenen Band von Liedern in dieser Mundart.

Um auf seine letzte Gabe, die Lieder aus Weimar, zurückzukommen, die so eben (Hannover bei Rümpler) schon in zweiter Auflage erschienen und Franz Liszt zugeeignet sind, so ist zu sagen, daß er darin ganz als der Alte, als der Unverwüstliche, als jenes rechte Herz erscheint, „das gar nicht umzubringen" ist. Wie überhaupt seinen Gedichten, so ist auch diesen nicht gleicher Werth beizulegen. Doch bringt man auch bei den unbedeutenderen das Interesse an der Persönlichkeit mit und muß seine Freude darüber haben, daß der Dichter noch immer den alten echten Ton zu finden weiß.

Noch immer heißt es bei ihm:

Was sind doch alle Winterfeste
Wohl gegen Eine Frühlingsnacht.

Noch immer ruft er:

Komm her, ich schenke dir ein!
Meine Freude soll dein,
Mein Wein dein sein!

Und noch immer ist ihm das Vaterland sein heißes Verlangen, darin zu bleiben seine Pflicht und sein Recht.

Wir wollen mit zwei Liedern aus Weimar unsern Bericht über dieselben schließen. Am Eingang singt der Dichter:

Laßt mich ruhen, laßt mich träumen,
Wo die Abendwinde linde
Säuseln in den Blüthenbäumen,
Wo der Nachtigallen
Lieder wieder
In der Zweige Dämmrung schallen!

Wie des Mondes Silberhelle
Auf des Baches dunkler Welle,
Spielt in dieser lichten Stunde
Auf des Lebens dunklem Grunde
Der vergangnen Tage
Freud' und Klage,
Der Erinnrung Lust und Schmerzen
Flimmern auf in meinem Herzen —

Laßt mich ruhen, laßt mich träumen
Bei der Nachtigallen Sange
Unter vollen Blüthenbäumen
Lange — lange!

Am Schluß:

O tausend Dank auf's Neue,
Dank dir, du Sangeskunst,
Für deine Lieb' und Treue,
Für deine Gnad' und Gunst!

Du hast mich aufgerichtet
In mancher Noth und Pein,
Hast manchen Streit geschlichtet
In meines Herzens Schrein.

Du hast in trüben Tagen
Mir meinen Sinn erhellt,
Mich wie ein Kind getragen
Durch allen Lug der Welt.

Du hast mit mir vergessen
Der düstern Zeiten Qual,
Du hast mit mir gesessen
Bei froher Brüder Mahl.

Du hast mich angetrieben
Zu jeder edlen That,
Hast mich gelehrt zu lieben
Der Ehre steilen Pfad.

Du standest mir zur Seite,
Du reichtest mir die Hand,
Du gabst mir das Geleite
Durch's ganze Vaterland.

Drum tausend Dank auf's Neue,
Dank dir, du Sangeskunst,
Für deine Lieb' und Treue,
Für deine Gnad' und Gunst!

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 4. Donnerstag, den 22. Februar. 1855.

Neue Dramen auf der Berliner Hofbühne.

Johannes Rathenow von R. Gisele. **Der Fechter von Ravenna. Ideal und Welt** von R. Griepenkerl.

Die erstgenannten Stücke gehören der historischen Gattung an; schon deshalb, und noch mehr, weil sie fast in allen Stücken einander völlig entgegengesetzt sind, eignen sie sich zu einer gemeinschaftlichen Betrachtung; wir brauchen vom Standort der Dramaturgie fast nur zuzuschauen, wie sich beide gegenseitig kritisiren.

Das Leben eines historischen Stückes soll ein Stück historischen Lebens darstellen, aber die Wogen der Geschichte fließen von jedem Punkte aus in Kreisen, nach allen Dimensionen, weiter und weiter. Die erste künstlerische That ist demnach, aus diesen Kreisen einen Ausschnitt, besser einen kleineren Kreis, zu wählen; doch nicht gleichmäßig fließen die Wellen der Geschichte, noch weniger die Quellen ihrer Ueberlieferung, und wenn das Drama nach eigenen Gesetzen Reichthum, Maaß und Ordnung und Abrundung der Elemente fordert, so wird ihm die Geschichte davon hier zu wenig, dort zu viel darbieten, so wird zur Wahl des Stoffes bald Concentrirung, bald freie Ergänzung des Gegebenen hinzukommen müssen, so daß dort die Geschichte sich darstellt, als ob sie dramatisch geordnet, hier das Drama, als ob es historisch geschehen wäre. — Während nun der Rathenow aus einer an großen historischen, wie auch chronikalen Thatsachen reichen, obendrein durch einen Roman der Poesie nahegebrachten Zeitpunkt neuerer Geschichte entnommen ist, gründet der Fechter auf eine dürftige Notiz, welche einen ethisch bedeutsamen Stoff enthält, der aber nur von des Dichters eigener Kraft und Kunst die dramatische Ausprägung erhalten kann. Die kritische Betrachtung hat nichts mit der Frage zu thun, welche Wahl von beiden wohl die glücklichere sein mag; denn jedes höhere und eigentliche Kunstwerk darf nicht nach den subjektiven Schwierigkeiten, unter denen es hervorgebracht, sondern nur nach den objektiven Erfolgen, die es hervorbringt, gemessen werden. Diese nun hingen dort von der Concentration, hier von der Ergänzung der Geschichte ab; und um zu erkennen, wie weit jedes gelungen, haben wir vor Allem zu beachten, daß der ästhetische Leitfaden und Maßstab für beides, damit ein genügender, aber auch maßvoller Reichthum der Handlung erzielt werde, einzig und allein die dramatische Idee ist, welche jedes Stück zu einem Ganzen und Einen macht. Deshalb ist die dramatisirte Geschichte noch kein geschichtliches Drama! (ein Gedanke, den die meisten neueren Dichter nicht zu kennen, oder doch bei ihren Arbeiten zu vergessen scheinen.) In der Geschichte werden oft unzählige Kräfte und Motive zusammentreffen, eine That zu vollbringen, aus Einer That wiederum unendliche Erfolge und Ziele ausgehen; im Drama müssen die Kräfte nicht bloß nach den Bedingungen eines engen Raumes und der Zeit, sondern vor Allem der Einheit der Idee in den Brennpunkt zusammenfließen, in welchem sie allein verzehrend und leuchtend herrscht.

Im Rathenow sammelt und treibt eine einige und ächt tragische Idee die handelnden Kräfte und Charaktere; selbst alle äußerlichen Umstände, welche wie durch Zufall mitwirken, sind in der That und Wahrheit durch jene bedingt. Es ist eine jener markigen Ideen, welche eine tiefgreifende Umwandlung und Erhebung der menschlichen Verhältnisse und Sinnesweisen bezwecken, tiefgewurzelte Anschauungen und Einrichtungen entkräften sollen, und so die Markscheide großer historischer Epochen ausmachen. Es ist hier die Idee der humanen, auf allgemeine Wohlfahrt und Freiheit und nicht bloß Sicherheit zielenden, also sittlich strebenden Gerechtigkeit, gegen das dokumentirte und privilegirte, vorwiegend egoistischen Schranken dienende Recht. Rathenow ist der Vertreter des Letzteren; er will Recht und nur Recht, aber nur das verbriefte und versiegelte, das peinliche Recht, dessen Symbol das steinerne Bild des Rolands ist; er geht eben in und nach und mit diesem Rechte zu Grunde; sein Leben beschließt eine alte Zeit und eine neue beginnt mit den Schlußworten:

Zertrümmert liegt der Documente Recht;
Ein neues Recht erfordern unsere Zeiten,
Das nicht nur Recht, auch Segen soll verbreiten,
Und lebensvoll gedeihe fort und fort! —
Gott sei dafür! des Vaterlandes Hort!

In dieser wesentlichsten Beziehung also entspricht das Stück den ethischen und ästhetischen Anforderungen an die Tragödie, nicht so in der Ausführung. Der Streit, aus welchem der Kern der Handlung sich entspinnt, ist nicht, wie man erwarten muß, ein Kampf des alten gegen das neue Recht, auch nicht ein übermäßiges Beharren in jenem, sondern ganz im Gegentheil ein bloßer Streit innerhalb des alten Rechts; eine Geldschuld soll getilgt werden, wenn darüber ein Streit zwischen Rath und Bürgermeister (Rathenow) entsteht, so liegt das außer dem Bereiche des dramatischen Conflikts; für eine bloße Veranlassung zur Zwietracht nimmt er einen zu weiten Raum ein. Das Mißbehagen, welches das Publikum und theilweise auch die Kritik an den 47 Schock Groschen genommen hat, ist daher ein gerechtes, nur daß man sich des wahren Grundes desselben nicht bewußt worden ist; es liegt nicht in der Winzigkeit des Gegenstandes, sondern in dessen Indifferenz für denjenigen Kampf, der hinterher den Kern des Stückes ausmacht, so daß der Raum für diesen übermäßig beschränkt ist. Auch den Rechtssinn Rathenow's, als vollgültigen Vertreters seines Princips, in's Licht zu stellen, ist dieses Verhältniß um so weniger geeignet, als hinterher eine Schrift vorgezeigt wird, welche eine ausdrückliche Verschreibung des Raths über jene Schuld ist, welche also nicht zu tilgen ein bloßes, ganz gemeines Unrecht in jedem Sinne und zu jeder Zeit war. Ueberhaupt tritt die positive Seite im Charakter des Helden und im Wesen seines vorher berechtigten Princips nirgends deutlich genug hervor; der

Dichter hat es versäumt, uns für ihn zu interessiren durch eine vielseitige und kräftige Handhabung seines, wenn auch starren und rauhen Rechts; daß er dem Henning Mollner sein Gut als Vormund ungeschmälert erhielt, giebt ihm noch keine Hoheit; über eine frühere Großthat, daß er einen Verwandten und liebsten Freund um des Rechtes willen hinrichten ließ, wird nur unter dem Schleier des Geheimnisses gesprochen, und wir wissen es nicht, ob er nur streng oder gar ungerecht gerichtet hat. Die Scene im Hause des Juden, welche wir durchaus nicht als eine bloße Episode, sondern als eine sehr wichtige und geschickt verflochtene, plastisch hervortretende Consequenz jenes Rechtszustandes ansehen, läßt uns ebenfalls starke Zweifel hegen, ob „Ein Rathenow nie im Unrecht sein kann", und ob er nicht vielmehr immer statt Recht zu haben nur ein Recht hat. Am wichtigsten aber ist, daß an dem tragischen Knotenpunkt, dem Verhältniß zu Blankenfelde, durchaus dem Zuschauer keine deutliche Einsicht entgegentritt, wie und weshalb es nach dem alten Recht nicht bloß zulässig, sondern nothwendig ist, daß Blankenfelde falle, und insbesondere, daß er so bald fallen muß. Mit ihm fragt jeder Zuschauer:

„Muß sich's um ganze Leben stets denn handeln?
Kannst du mit Nichts, als mit dem Tode trumpfen?"

und erhält keine Antwort. Trotz der Aufschließung eines im Innersten edlen, ja weichmüthigen Wesens in Rathenow kann man kaum die Vorstellung vermeiden, daß sich in seine Verdammung Rache zum Recht mischt; die absolute Identificirung seiner selbst mit dem Bürgermeister als solchen, scheint kein Erfolg seines bloßen Rechtssinnes zu sein; und von alle dem abgesehen, bleibt es, wie gesagt, eine unbeantwortete Frage: ob der Bürgermeister den Empörer zum Tode und so schleunig verdammen muß. Und wenn er endlich den inneren Streit zu spät durch Gnade schlichten will, um sich gemeinschaftlich dem äußeren entgegenzustemmen, so hat also Bergholz recht,

„Du konntest ihm es (das Leben) also schenken, wie?
So hast Du nicht des Rechtes will'n gehandelt,
Nein, nur aus Grausamkeit, aus schnöder Lust
An Blut und Rache . . . . "

und Rathenow fällt, nicht weil er sein Recht vertrat, sondern weil er dessen Grenzen übertrat, egoistischen und despotischen Gebrauch davon machte. Zwar auch dies könnte, an sich betrachtet, Gegenstand der tragischen Muse sein, aber nicht im Einklange mit der bezeichneten Idee dieses Stückes, von deren Höhe dann R. weit entfernt ist.

Nicht unerwähnt dürfen wir es auch lassen, daß es zu einer unklaren, wenn nicht gradezu widersprechenden Anschauung der Verhältnisse führt, wenn Rathenow den Bürgern auf ihren Wunsch, beim Kurfürsten wider den Rath zu klagen, erwidert:

„Verwehren kann's Euch Niemand, denn der ist von Gott eingesetzt über das ganze Land und soll zusehen zur Ordnung überall."

Es sind oft lange und scheinbar langweilige Dialoge in Shakespear'schen Dramen, wo ganze Genealogieen, Traktate u. dgl. aufgezählt werden, aber die größeste Klarheit der Sachlagen und Motive ist dadurch nicht zu theuer erkauft.

Ob es diese Fehler sind, welche dem Stücke beim Publikum nur geringe Gunst erstehen ließen? Es könnte so scheinen, wenn man bedenkt, daß alle anderen Personen (besonders Susanna) klar, scharf und treffend charakterisirt sind, daß die Volksscenen in einer seltenen Weise schlagend, markirt und lebenswahr, die Handlung in einem stetig und rasch anschwellenden Fluß begriffen ist; es ist aber in der That noch etwas Anderes, es fehlt dem Drama, was sich mit Einem Worte sagen, aber wo es ist kaum erklären, wo es fehlt noch schwerer beweisen läßt, es fehlt, was Menschen von geringerer Bildung das „Poetische" nennen, wir meinen — die Anmuth. Sollen wir noch rathen, so wäre es daher vor Allem Eins: Schiller, und Schiller vor Allen in Wort und Weise nachzustreben.

Ueber den Fechter hat bereits die vorige Nummer d. Bl. ein ausführliches Referat nach der Münchener Aufführung gebracht, was wir noch zu bemerken haben, läßt sich, großentheils als Consequenz der vorangeschickten allgemeinen Bemerkungen, in der Kürze darlegen.

So wenig als Giseke die Concentration, ist dem Dichter des Fechters die Erweiterung und Ergänzung seines Stoffes gelungen. Man erkennt dies sogleich, wenn man bedenkt, daß nach dem ersten Act, der eine nicht zu kurze Exposition enthält, schon der zweite eine Episode (denn eine bloße Meldung von Caligulas Beschluß würde für die Entwicklung der Hauptaction eben so viel bedeuten) der dritte, vierte und ein Theil des fünften aber nur mit wiederholten Versuchen den Sinn des Thumelicus zu wecken angefüllt sind, es geschieht Nichts, es wird Nichts gethan, nicht gehandelt, so daß denn die tragische Katastrophe oder das Leiden nur ein Erfolg nicht von Handeln, sondern von früherem Leiden ist. — Oder soll man den zweiten Act, was dem Zuschauer leicht begegnet, nicht als eine Episode, sondern gleichsam als fortgesetzte Exposition betrachten, indem hier die römischen wie im ersten Act die deutschen Zustände geschildert werden, dann tritt nothwendig die Erwartung ein, daß wir ein im höchsten Sinne historisches Drama vor uns haben, in welchem die Geschicke von Nationen den Gegenstand derselben bilden. Wir sind bald enttäuscht. Dieser Fehler aber erscheint noch weit heller und größer, wenn man sich an das erinnert, worin der hohe auf das Ganze gerichtete Sinn des großen Meisters Shakespear allezeit mit Ruhm erkannt wird, daß bei ihm nicht blos in den eigentlichen historischen Tragödien, sondern wo immer nur die politischen und nationalen Verhältnisse in die Handlung des Stückes hereinragen, wie im Lear und Cymbeline: wie das Schicksal der handelnden Individuen auch fallen möge, vor Allem die allgemeinen und politischen Conflicte zum Austrag kommen, die Helden mögen gerecht oder ungerecht handeln, sie mögen siegen oder untergehen, ihre Nationen erben als Frucht ihrer Thaten eine friedliche Lösung des Geschickes. Statt dessen sehen wir hier das Interesse bald nur dem Einzelmenschen sich zuwenden, von dem Allgemeinen nur die traurige Erinnerung, daß in Rom ein entnervter Cäsar, Deutschlands Hoffnung ein nervenloser Fechter ist, dem nur Sehnen und Muskeln gewachsen sind. Zwar Caligula wird fallen, aber durch einen Prätorianerhäuptling; in Deutschland wird die Zwietracht dauern, die in so düstern Bildern gemalt ist, daß sie durch das plötzliche Licht der Prophezeiung schwerlich erhellt werden. Gehen wir aber auch in die engere Bedeutung des Stückes ein und lassen die politischen Verhältnisse statt eines weiteren Hintergrundes zur bloßen Staffage werden, so finden wir dennoch keinen dauernden Mittelpunkt, von dem Fechter, als dem Titelhelden, wenden wir den hoffnungslosen Blick nur noch auf Thusnelda; passiv wie Thumelicus bleibt, handelt er nicht und es handelt sich auch nicht um ihn; was Thusnelda thun wird, ist der einzige Faden, woran das Interesse hängt. Aber hier die Idee des Stückes zu suchen, daß sie lieber das Leben, das eigene und des Kindes, als die Ehre vernichten will, wird uns der Dichter kaum gestatten wollen, so unverhältnißmäßig werden dann die Zurüstungen des Ganzen für dies Ziel. Die Idee aber, welche Thumelicus repräsentirt ist, weder eine tragische, noch überhaupt ethische, sondern eine — pädagogische. Ueber die mögliche Wahrheit dieses Charakters wollen wir nicht streiten; über seine Unzulässigkeit im Drama ist bereits viel gesprochen worden; nur einen Grund hiefür glauben wir noch hervorheben zu dürfen, der auf den Kern der Sache zielt. Drei Elemente sind es, welche die Bildung und Vollendung eines ethischen Charakters ausmachen: die Naturanlage, die Erziehung und die Freiheit des Willens. Sie unterscheiden sich so, daß nur die erste und die letzte quantitativ wie qualitativ unmeßbare, unendliche, ideale Elemente sind, die Erzie-

hung aber das Endliche, Berechenbare, in die Macht des Menschen gegebene ist. Die Poesie sucht stets das Unendliche ins Licht zu stellen, das Unendliche im Endlichen zu begreifen, das Ideale im Realen nachzuweisen. Das Gute wie das Böse wird daher nur als ein Product der Natur oder der Freiheit, des ewigen Schicksals oder der eigenen Kraft eine Stelle in der Poesie finden, kaum in einem pragmatisch-realistischen Roman, und am besten in Campes Revision der Erziehungskunde wird der Mensch als ein bloßes Werk der Pädagogik angesehen werden.

In der Zeichnung des Blumenmädchens sehen wir einen glücklichen und geschickten Versuch, zu zeigen, wie in der Sphäre, in welcher Thumelicus heranwächst, auch bei der freien Tochter des Glabrio und selbst wenn Momente innerer Besinnung und Erhebung eintreten, die Schwingen dennoch stets erlahmen und dem Senkblei niederer Gewöhnung folgen müssen. Aber mindestens eben so viel innere Regsamkeit und gährende Zwiespältigkeit sollte dem Thumelicus geliehen sein, gewiß zu größerem Nutzen fürs Ganze. Daß alle diese ästhetischen Fehler, wiefern sie vorzüglich den Bau und Zusammenhang des Stückes betreffen, einen günstigen Eindruck desselben auf das Publikum nicht immer hindern, ist unter der Voraussetzung, die sich erfüllt, daß nämlich alle einzelnen Scenen oder gar Acte (wie besonders der zweite und fünfte) geschickt, charakteristisch, gefällig, in der Sprache kräftig und edel sind, leicht daraus zu erklären, daß das Publikum ja auch an einem Abend vier einactige Stücke, deren jedes oft noch in der einen Scene auf Rührung, in der andern auf lachenerregende Komik angelegt ist, sehen und sich daran ergötzen kann. Dies aber ist weder unrecht noch unnatürlich! die Zusammenfassung der einzeln gesehenen Theile zum Ganzen, die Besinnung auf die inneren dramatischen Bezüge und zumal deren ästhetische Bedeutung, ist eine geistige Operation, welche der Zuschauer meist erst nach dem Verschwinden des unmittelbaren Eindrucks des Einzelnen mit der Reproduction aller Theile durch die Phantasie vollbringen wird, und welche unser Referent in der vor. Nummer den Nachgeschmack genannt hat. Das aber ist hiebei wohl zu beachten, daß im vollendeten Kunstwerk, da wo die innere Einheit und der ästhetische Zusammenhang factisch vorhanden ist, auch die Wahrnehmung derselben unmittelbar zugleich mit den fortrückenden Theilen stattfindet, und mit der Wahrnehmung auch der Genuß derselben; der Mangel aber wird, bei vorausgesetzter Anziehungskraft des Einzelnen, erst hinterher entdeckt und also auch dann erst — entbehrt. Eben deshalb ist ein entschiedener Tadel des Publikums viel eher ein sicheres Kriterium des wahren Werthes als ein entschiedenes Lob. Indessen hat der Fechter bei der Aufführung, die wir sahen, nichts weniger als ein solches geerndtet, vielmehr war die Stimmung im Ganzen äußerst lau, selbst die politisch anachronistischen Schlagwörter fanden keinen händeklatschenden Widerhall, und nur die mimische Meisterschaft in der Darstellung Caligula's, und stellenweise Thusnelda's, wurde mit Recht und angemessen gewürdigt. —

Griepenkerl's Ideal und Welt ist ein durch und durch modernes, nobles, elegantes Werk, ein Conversationsstück im eigentlichsten Sinne des Wortes, das in den Kreisen spielt, in denen es keine Unterhaltung, keine Geselligkeit, kein inneres Zusammenleben, sondern nur — Conversation gibt. Diese aber erscheint mit allen Blüthen neuester Bildung geschmückt, mit den Früchten derselben genährt. Zwar auch hier fehlt es nicht an Leiden und Leidenschaften, ohne Thaten gibt es doch Conflikte, ohne Strebungen Schranken und Hemmnisse, aber alles verschlossen, verhüllt und verdeckt, glimmend unter der Decke einer glatten und glänzenden Außenseite. Es ist weder ein Kampf sittlicher Ideen von eigenem Werth und Gehalt, noch ihrer Vertreter, die als Charaktere gegen einander stehen und auftreten, noch ein Kampf gegen Natur und Geschick, für oder gegen historische Interessen, und — dennoch ist dies Leben ein Kampf, ein Schattenkampf, der dennoch verwundet und tödtet. Dies hat der Verf. erkannt und seinem Stücke dadurch einen höheren Werth errungen, daß er die Handlung desselben als einen Erfolg dieser Zeitverhältnisse aufgefaßt hat. Demgemäß bestimmt sich die Idee des Stückes dahin, daß hier „Zerwürfnisse sind, in die die moderne Welt ihre Kinder zu werfen liebt, und die Kinder zumeist, die mit allen Vorzügen des Geistes und Herzens ausgestattet sind. Wir stehen auf dem Punkte, wo die Cultur eine Krankheit wird, weil sie, in zu starke Dosen und ohne Absätze gereicht, überreizen muß. Unter diesem Dache schleicht ein solches modernes Gespenst, dessen Natur ich ergründen muß.“ In diesem Geiste ist die ganze Handlung des Schauspiels aufzufassen und man wird nicht sagen können, daß der Geist der gegenwärtigen Zeit nicht auf eine treffende Weise charakterisirt ist, mit seinen Vorzügen, seinen Fehlern, seiner Sehnsucht und Ohnmacht sich kräftiger und freier zu gestalten. Dennoch hat der Dichter in der Composition einen bedeutenden Fehler begangen, einen Fehler, welcher vielfachen Tadel der Kritik herausfordern mußte und auch die glänzendsten Seiten des Stückes verschatten konnte. Die Verhältnisse nämlich, welche die äußere Veranlassung der Hauptaction sind und die inneren Motive derselben bereiten, so wie diese Motive selber, sind nicht blos zu fein, sondern so zu sagen, *spitzig*; es hängt Alles an seidenen Fäden, welche ein unbewaffnetes Auge kaum sieht. Die Wechselfälle des Lebens wird jeder im ethischen, aber nicht im wechselrechtlichen Sinne begreifen, und hier muß man wissen, daß der ausgestellte Wechsel den Schuldner von jeder Gemeinschaft mit dem Gläubiger bis zum Verfalltage befreit. Auch die wenig begründete Eifersucht Fersens setzt eine Gereiztheit des Gemüthes voraus, die das Maaß der Theilnahme überschreitet; eben so ist der Mangel an Vorsicht, das Geld zur rechten Zeit zu beschaffen, durch allzu precäre, subtile Umstände begründet; alles dies mag sich im Leben so ereignen können, aber es wird nicht jedem und nicht leicht so klar, daß wir dem Verlauf der Handlung mit voller Theilnahme des Gemüthes folgen können; die Auffassung der Sachlage muß ohne alle und jede Schwierigkeit sein, wenn der Dichter jener gewiß sein will. Neben diesem hat der Held des Stückes noch einen andern Fehler mit Rathenow gemein, nämlich den Mangel an Anschaulichkeit der positiven Seite seines Charakters, wodurch er unser Interesse gewinnen soll. Wir kennen nicht den „Fersen von ehemals“ um ihn mit dem Fersen von jetzt zu vergleichen; wir sehen nicht den Fersen des Ideals, wir hören nur von ihm und haben dadurch begreiflicherweise noch kein deutliches Bild; wir sehen nur den Fersen der Welt, auch diesen in fortwährender Spannung, im Conflikt vom ersten Moment seines Auftretens. Nur wer zur That mit dem Leben ringt, wird sogleich unsere Theilnahme erwerben, wer nur gegen das Leiden kämpft, muß sie bereits besitzen, vorher durch — angeschaute — Thaten erworben haben. Auch hier also sehen wir grade die Hauptperson des Drama's der nöthigen Klarheit und Vollendung entbehren, so daß sogar die in allen übrigen Mitwirkenden meisterhafte Charakteristik zurücktritt. — Wiefern man aber hiervon absehen kann, ist sowohl der Bau des ganzen Stückes, als die Scenerie im Einzelnen durchaus wohlgelungen. Die Zeichnung des alten Wildungen, eine Genrefigur künstlerisch edlerer Art, ist in ihrer Weise wahrhaft vollkommen und durch die köstliche Darstellung Döring's von jenem eigenthümlichen Reiz, daß man immer den Wunsch hegt und darauf wartet, ihn wieder auftreten und sprechen zu sehen. Die Persönlichkeit des Fürsten ist eben so maß- als gehaltvoll, seine Rede ist eben so charakteristisch knapp, als schön und gewandt; ihr Gesammteindruck vom Anfang bis zu Ende eben so sittlich als ästhetisch wohlthuend. Gegen die Anwendung des Gnadenrechts wird sich Niemand erheben wollen, der erwägt, daß kaum im peinlichsten Sinne ein juridisches und am wenigsten ein moralisches Vergehen vorliegt; nur die Form eines solchen ist vor-

handen, die aber freilich in der Welt der Form ihre volle Bedeutung und Bestrafung haben müßte, wenn nicht der Fürst sich weit über jene erhöbe. — Auch Marianne ist trefflich gezeichnet, die Berliner Darstellerin aber hat nicht blos alle Farben, sondern auch die Linien und Umrisse gänzlich verwischt. Marwitz, von dem edelsten Kern eines neuen Geistes neuer Zeit erfüllt, stellt in seinem Charakter, Ideal und Welt als innere Gegensätze mit dem reinsten und strengsten sittlichen Streben ihrer Lösung dar. Was aber soll es heißen, ihm seine Aehnlichkeit mit Marquis Posa vorzuwerfen? Darf hinfort nimmer ein freier Mann mit freier Rede einem Fürsten gegenüber auf der Bühne erscheinen, ohne daß man ruft: seht, ein neuer Posa!? Vollends an Ifflands Pesert denken, weil Fersen gespielt und verloren hat, kann nur eine Kritik, welche statt der ästhetischen Grundsätze von Analogieen zehrt und obendrein an einem schwachen Gedächtniß leidet. Das Stück ist sicherlich und einzig und allein, vielleicht zu sehr, von der ausschließlichen Anschauung gegenwärtiger Zeit und gegenwärtigen Lebens ausgegangen; und im Ganzen angesehen erfüllt es die dramatische Aufgabe, der Zeit einen Spiegel vorzuhalten, in treffendster Weise. Auch durch die meisterliche Handhabung einer im hohen Sinne gebildeten und edlen Sprache wird das Stück, (zumal wenn mehr Einfachheit und Klarheit in den Motiven und einigen gelegentlichen Verhältnissen wäre), unstreitig zu den besten deutscher Kunst in dieser Gattung gehören.

Henriette Paalzow.

Für die Jugend und die Frauen kann es keine bessern Romane geben als Godwie-Castle, St. Roche und Thomas Thyrnau. Die Phantasie mit ihrem buntesten Gewande und die Welt der Ideale mit ihren schönsten Gebilden sind darin zur Anschauung gebracht und fesseln den Blick, der für die Wirklichkeit noch nicht geschärft ist, in zauberhafter Weise. Aber auch für das kritische Auge der Männer haben diese Romane Bedeutung erlangt, weil die Objektivität der Darstellung und die seltene Produktionskraft, die sich darin darthut, ihre Verfasserin zu einem Phänomen unter den weiblichen Talenten gestempelt haben. Kaum die englischen Schriftstellerinnen halten in diesem Punkte einen Vergleich mit Henriette Paalzow aus, die französischen und die deutschen lassen sich immer nur von eignem Glück und Leid in die Feder diktiren und sind subjektiv bis zur Unzartheit. Die beispiellos glänzenden Erfolge der Paalzow'schen Romane sind allerdings theilweis durch mitwirkende äußerliche Ursachen veranlaßt. Man glaubte die Verfasserschaft hohen Händen zuschreiben zu müssen und las die erste Produktion, Godwie-Castle, deshalb fast nur aus Neugier. Als von den innern Verdiensten des Buches jedoch ein lebhaftes Interesse erst erweckt worden war, erstreckte sich die ansteckende Wirkung des Beifalls auch auf die Leser, die gar nicht mehr wissen und fragen, von wem ihre Lieblingslektüre verfaßt ist. In den Leihbibliotheken kann man dergleichen Bemerkungen alle Tage machen. Die aristokratische, idealisirte Welt der Paalzow'schen Romane zeigt sich dort in sehr zerrissener, schmutziger Hülle, die einen schlagenden Beweis für den anhaltenden Gebrauch abgiebt. In vergoldetem, reich verzierten Einbande liegen die Romane jedoch auch auf den Büchertischen der vornehmsten Damen. Wenn auch die Allgemeinheit des Beifalls keineswegs über den Kunstwerth entscheiden kann, so ist doch dadurch wenigstens die Wirksamkeit des Stoffes bewiesen. Durch die Art der Ausarbeitung desselben hat Henriette Paalzow die Begabung einer Künstlernatur gezeigt; sie war Malerin und Dichterin, nicht eigentlich Schriftstellerin. Gestaltungstrieb und Farbensinn waren überwiegend bei ihr vorhanden; es liegt hierin eine interessante metaphysische Andeutung über die Blutsverwandtschaft der Talente; denn der Bruder von Henriette Paalzow war der bekannte Maler, Professor Wach, so daß es wahrscheinlich wird, ein versetztes Malertalent habe die Feder derselben in Bewegung gesetzt. Alle ihre Romane sind eigentlich Gemälde, wie auch einer der geistreichsten Verehrer derselben, Alexander von Humboldt, der Verfasserin einst geschrieben hat.*) Es ist bekannt, wie glänzend der Erfolg ihrer Romane in den höchsten Zirkeln Berlins war und daß Alexander v. Humboldt sie sogar selbst bei Hofe vorgelesen und erläutert hat. Die Briefe dieses berühmten Nestors der deutschen Autorenwelt finden sich in einem biographischen Werke über Henriette Paalzow, welches so eben bei ihrem langjährigen Verleger, Joseph Max in Breslau, erschienen ist und unter dem Titel: „Ein Schriftstellerleben" in Briefen von der Verfasserin von Godwie-Castle, ein zeitgemäßes Denkmal für dieselbe darstellt. Es enthält eine ebenso zart als trefflich ausgeführte Biographie der Schriftstellerin und ihre eigenen Briefe, welche sie bei Gelegenheit der Uebersendung ihrer Manuscripte mit dem Verleger wechselte. Dieser, ein literarisch gebildeter, feinfühlender Mann, wurde sehr bald der geschätzte Freund der Verfasserin von Godwie-Castle und der Vertraute ihrer schriftstellerischen Erlebnisse. Ihre Briefe an ihn gewähren deshalb einen interessanten Aufschluß über die Art ihrer Produktion, die sich wirklich als eine der ursprünglichsten Naturgaben ausweiset. Unwillkürlich und unbewußt gestaltete sich oft der unbedeutendste Stoff zu einer phantasiereichen Schöpfung wie z. B. der dreibändige Roman St. Roche, der durch einen einzigen Passus in der Memoirenliteratur unter Ludwig XIV. entstanden ist, nämlich aus der Erwähnung eines Mörders, der im Traum seinen Bruder erschossen hat. Die Benutzung und Ausarbeitung dieses Factums ist ein plastisches Meisterstück, wie es wohl noch nie aus Frauenhand hervorgegangen ist. Die Kraft dieses seltenen weiblichen Talentes ist um so merkwürdiger, als es erst lange jenseits des Jugendalters und trotz einer hoffnungslosen Krankheit der Dichterin sich Bahn brach. Es ist für sie der Quell des Glücks geworden, die Freude des Schaffens hat sie über ihre Leiden erhoben; literarischer Ruhm und sogar materieller Wohlstand wurde ihr durch ihr Talent zu Theil. Das „Schriftstellerleben" der Verfasserin von Godwie-Castle ist daher auch ein interessanter Beitrag zur Statistik des literarischen Erfolgs, der in Deutschland gewöhnlich so dornenvoll zu sein pflegt. Die mitgetheilten Urtheile und Briefe von hohen und berühmten Persönlichkeiten sind in dieser Hinsicht besonders bemerkenswerth; es liegt darin auch ein Dokument über die Geschmacksrichtung der feinen Gesellschaft. Eigenthümlich ist es, daß diese der Verfasserin von Godwie-Castle eine so glänzende Anerkennung zollte und sie sogar zur Busenfreundin einer königlichen Prinzeß erhob, während sie in ihren Briefen aufrichtig und naiv die demüthige Stellung ihrer bürgerlichen Familie schildert. —

*) Als Beweis für die bildnerische Gestaltungskraft der Dichterin diene folgender Zug, den wir aus dem Munde eines unserer ersten Kunstforscher haben. „Als ich zum erstenmale" — erzählt derselbe — „den Karlstein bei Prag sahe und allerdings, was die Kunstwerke betrifft, genau wußte, was ich finden würde, war ich doch frappirt, mich mit dem ganzen Bau, der ganzen Scenerie umher so vertraut zu finden; wohin ich blickte tauchte Bekanntes, schon Erschautes auf, und es war mir nicht anders, als ob ich Alles schon müßte deutlich im Traume gesehen haben; endlich wurde mir dieses Räthsel gelöst, indem ich mich erinnerte, den Thomas Thyrnau von der Paalzow gelesen zu haben, wo die Schilderung dieser Lokalität vorkommt." D. Red.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 5. Donnerstag, den 8. März. 1855.

Meister Andrea.

Lustspiel in zwei Akten von **Emanuel Geibel.**

Zum ersten Mal aufgeführt auf der Münchener Hofbühne am 13. Febr. 1855.

Die ideale Komödie ist leider von dem modernen realistischen Lustspiel dergestalt verdrängt worden, daß sogar die legitim gewordene Leidenschaft für Shakespeare bisher auf diesem Gebiete keine Früchte getragen hat, während das Feld der Tragödie zu seinem Unheil von ihnen strotzt. Wir sind fern davon, das moderne Lustspiel gering zu schätzen. Wir wissen, welche Macht in ihm liegt, wenn es wirklich seiner Pflicht eingedenk bleibt, der Zeit den Spiegel vorzuhalten. Und wäre auch dieses Spiegelbild nichts weiter als getreu und lebendig, wäre es auch zum Erschrecken natürlich, — wenn es nur zum Lachen ähnlich ist, sind wir gerne zufrieden. Wir haben hier den Fall, daß ein historisches, sociales Interesse ein mangelndes künstlerisches ergänzt, daß ein Werk um so trefflicher sein kann, je mehr es für die Zeit und je weniger für die Ewigkeit geschaffen ist.

Und was könnte vollends das sociale Lustspiel bedeuten, wenn der Anstoß, den Lessing's Minna gegeben, von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt wäre, wenn man ihm abgelernt hätte, Typen der Zeit, nicht ihren zufälligen Fratzen den Spiegel vorzuhalten. Dazu gehört aber freilich, daß man die Zeit kenne, nicht nur die sogenannte Gesellschaft, daß man nicht nur ein munterer Kopf, sondern ein ernster Geist sei, daß man endlich, indem man ein Bild aus der Zeit giebt, ein Stück seiner Person mit in den Kauf gebe. Denn es ist ein himmelschreiender Irrthum, daß der Lustspieldichter hinter seinen Figuren völlig verschwinden müsse, daß ein zusammengeraffter Haufen amüsanter Narren und glücklicher Situationen uns dafür entschädigen könne, wenn wir in der Führung des — komischen wie tragischen — Schicksals die Gegenwart eines sittlichen Geistes, eines Herzens vermissen, von dem aus und in das zurück alles Blut, alle Lebenswärme der einzelnen Gestalten organisch fließen müssen.

Dieser Irrthum kommt großentheils auf Rechnung der dichtenden Schauspieler, die sich in Lustspielen versündigt haben. Wie ihre werthe Person allabendlich hinter ihrer Maske verschwindet, so, schlossen sie, sei es nöthig, daß sie auch als Dichter sich ihres Ichs entschlügen. Und da sie selten als Schauspieler ein wirkliches Ich ihrer Maske zu opfern haben, so war es natürlich, daß sie auch in der Maske des Dichters Schauspieler blieben, daß aber die Dichter den Schauspielern und Genossen die sociale Komik großentheils überließen — mit wenigen Ausnahmen, unter denen der treffliche Freytag die erste Stelle einnimmt —, ist nicht nur Schuld am Verfall des realistischen Lustspiels, sondern noch betrüblicher am völligen Erlöschen der idealen Komödie und der echten Posse. Die seltsame Zusammenstellung wird nicht mehr befremden, wenn wir Geibel's „Meister Andrea" einen Augenblick auf den Stoff angesehen haben. Die italienische Novelle von dem dicken Bildschnitzer, der so zerstreut war, daß übermüthige Freunde ihm einreden konnten, er sei nicht er selbst, sondern ein Anderer, ist auf den ersten Blick so unwahrscheinlich, daß eine realistische Behandlung schwerlich die Illusion ermöglicht hätte, die ihr Prinzip ist. Hier hat nun die ideale Komödie gleich der Posse den Vorsprung, daß sie beide auf die nackte rationale Illusion verzichten. Sie heben ihren Stoff, die eine mit mehr formellen, die andere mit derben materiellen Mitteln in eine phantastische Sphäre hinauf, in der die Controlle des unbeflügelten, schwerfälligen Philisterverstandes aufhört. Komische Fabeln, die unter der grell sinnlichen Beleuchtung des modernen Realismus ihre gegenwärtige Kraft verlieren würden, weil sie in vergangenen Culturbedingungen wurzeln, werden im sanften Lichte einer ideal-poetischen Cultur wieder lebendig, während die phantastische Welt der Posse sich und ihre Stoffe über alle Culturbedingungen hinwegsetzen darf.

Holberg in seinem trefflichen „Jeppe vom Berge," Plötz in dem „verwunschenen Prinzen" haben das Motiv, das der alten Novelle zu Grunde liegt, in völlig anderer Fassung mit mehr oder weniger possenhafter Kraft ausgebeutet. Besonders das erste Stück ist höchst lehrreich, um zu beweisen, in ein wie poetisches Licht die derbste Genremalerei in der Posse tritt, wenn ein glücklicher Uebermuth das Unmögliche neben das Wirklichste, das Unwahrscheinlichste neben das Alltäglichste zu setzen wagt. Aus der chemischen Verbindung dieser beiden heterogenen Stoffe entwickelt sich ein Gas berauschender Lustigkeit, die allen Spaß der Welt versteht und sich den tollsten Träumen ernsthaft hingiebt. Daß das dänische Stück ungleich genialer ist, weil die Gegensätze, mit denen der Spaß sein Spiel treibt, so viel schlagender und die Laune so viel unbefangener ist, soll hier nur zur Ehre Holberg's angedeutet werden.

Es war zu erwarten, daß der deutsche Lyriker, wenn ihn ein Lustspiel und insbesondere dieses Lustspiel anwandelte, die idealen Mittel den possenhaften vorziehen würde. Daß er jener Mittel in solchem Maaße Herr sei, wie nur geübte Dramatiker zu sein pflegen, war eine Ueberraschung, die ihm denn auch der freudigste Beifall des Publikums gedankt hat. Geibel hat es verstanden, in den puren Schwank eine tiefe innerliche Entwickelung zu legen, die sich vor der moralisirenden Tendenz des Plötzischen Stückes unterscheidet wie — um es kurz zu sagen — Poesie von Prosa. Es ist nicht allein die feine Kunst des Dialogs, der adlige Hauch einer lebhaften, gesunden, der Coterie noch nicht verfallenen Gesellschaft, die dieses Lustspiel zu einer idealen Komödie macht*). Es ist auch

*) Die ersten Scenen des ersten Akts sind uns hie und da sogar ein wenig zu reich an Schmuck witziger Rede, zu wenig unbefangen im Stil vorgekommen, als sei der Poet während der Exposition noch nicht völlig warm gewesen.

nicht die glückliche Hand in der Charakterzeichnung, die gerade so viel stilisirt hat, als eine allgemeine Culturſphäre es mit sich bringt, und doch mit zufälligen individuellen Strichen jeder Figur ihr persönliches Gesicht gegeben hat. Was dieser Arbeit den ganz besonderen Reiz giebt, ist die witzige Ausübung der poetischen Gerechtigkeit durch die Wendung der Fabel.

Das Uebergewicht der bloßen Fabel ist uns nämlich das Hauptkennzeichen der idealen Komödie. Die echte Tragödie entwickelt ihr Schicksal aus ihren Charakteren, die eigentliche Komödie ihre Charaktere aus und in ihrer Fabel. In der englischen, spanischen und italienischen Komödie der Glanzzeiten ist dies Gewicht der Fabel sogar bekanntlich so stark, daß es die feinere Charakteristik ihrer Träger erdrückt hat.

Was Geibel in der Novelle als Fabel vorfand, ist nur ein dürftiges komisches Motiv. Der Possen, der einem unschuldigen Menschen gespielt wird, kann unserer Schadenfreude zu lachen geben, wenn er nicht bösartig ist und in spaßhaften Grenzen bleibt. Die beste Wirkung der Komödie, uns durch den Scherz zu rühren, wird natürlich mit so geringen Mitteln nicht erreicht. Geibel hat nun die Handlung so geführt, daß die Anstifter des Schwankes, zu dem sie beiläufig einen hinlänglichen Grund haben, ihrem Opfer dadurch einen Dienst leisten, der alle Leiden hundertfach vergütet. Der, den sie in einen Anderen hineinreden, wird durch die Verkettung unvorhergesehener Umstände wirklich innerlich ein Anderer, aus einem einsam lebenden, schwerblütigen Hypochonder ein glücklicher Mensch, der zuletzt die Lacher auf seiner Seite hat.

Der Raum gestattet uns nicht, auf den Plan des Stückes im Einzelnen einzugehen. Die Oekonomie desselben ist von einer so feinen Grazie, so weise und reich zugleich, daß wir die banale, nicht sehr schmeichelhafte, aber wohlgemeinte Redensart mehr als Einmal unter dem Publikum hören mußten: Wer hätte das von einem Lyriker erwartet! Wir sagen: Was soll man von einem Dichter nicht erwarten?

In der That können wir eine gewisse Genugthuung gegenüber den sogenannten Theaterdichtern nicht verhehlen, die mit ihrer Bühnenkenntniß wie mit einem Arcanum wichtig thun, und nicht aus der glücklichen Zuversicht auf ihr Monopol aufgeweckt werden, wenn auch ihre „im Souffleurkasten gewiegten, mit Lampenöl gesäugten, unter dem Schatten der Coulissen herangereiften" Wechselbälge eines frühen unrühmlichen Todes sterben. Sie mögen von dem Lyriker lernen, daß eine Komödie nicht darauf zu verzichten braucht, ein Gedicht zu sein, daß dramatische Wirkung nichts anderes ist als poetische Wirkung von den Brettern herab, zu welcher freilich die Poesie nicht so ganz überflüssig sein dürfte, als die Besitzer des Monopols sich einbilden.

Auch die Darstellung zeigte, wie weder das Publikum noch die Schauspieler der idealen Komödie so völlig entwöhnt sind, daß ein bedeutendes Werk dieser Richtung sie nicht hinzureißen vermöchte. Vieles von dem zierlich knappen Dialog (in Prosa) verschlang freilich der übermäßige Raum des Hauses; Anderes ging verloren, weil die Schauspieler, wie es im Literaturblatte schon einmal beim Anlaß des tragischen Stils beklagt worden ist, durch falsches Naturalisiren dem Schmuck der Rede nicht sein Recht angedeihen lassen. Dennoch verläugnete sich der wohlthuende Eindruck nicht, den eine säuberliche Ausführung des Details auch auf Zuhörer macht, die sich in andern Fällen mit groben Al-Fresko-Strichen zufrieden geben. Die Zeichnung der einzelnen Charaktere zeugte von der Liebe, mit der die Schauspieler dem Dichter entgegengekommen. Wir gedenken namentlich nur der Darstellung der Titelrolle durch den Veteran der Münchener Hofbühne, Herrn Jost. Die Uebergänge aus dem mürrischen, unfröhlichen Grillenfänger mit aller Reizbarkeit seiner Künstlernerven in den jovialen Alten, der wieder Freude am Leben gewinnt, da ihm seine Seelenwanderung Gelegenheit giebt, zwei verliebte Leute glücklich zu machen, seine Rückfälle in das, was man ihm als Fiebertollheit vorgespiegelt, seine ernsthaften Bemühungen, sich in der Haut eines Musikers wohl zu fühlen, da er als Bildschnitzer ein Musikhasser gewesen — so kühn hat der Dichter die Fabel zurechtgelegt — das Alles war von einer so drastischen Kraft belebt, daß die abenteuerliche Figur mit voller Leibhaftigkeit vor uns da stand. Und als nun vollends der Alte in ungewohntem Wonnegefühl so sicher in seiner neuen Haut wurde, daß ihm das Herz im Leibe zu singen und zu klingen begann und er in die Worte ausbrach: Ich glaube wahrhaftig, die Musik kommt mir wieder! — da wollte der Sturm des Beifalls und der Rührung sich kaum wieder beschwichtigen.

Möge dieser Beifall, der am Schlusse den Dichter noch besonders auszeichnete, diesem ein Sporn sein, seine Kraft auch fernerhin einer Gattung zuzuwenden, die, wie wir zuversichtlich hoffen, eine reiche Zukunft unter uns hat, so wenig sie in unserer Vergangenheit und Gegenwart bedeutet. Die ideale Komödie ist es, durch die wir das komische Drama unserer Nachbarn zu überbieten vermögen, während wir im socialen Lustspiel noch lange von ihnen zu lernen haben werden.

Max Waldau.

Die deutsche Literatur hat mehrere Dichter aufzuweisen, bei denen neben dem poetischen noch ein zweites Talent bemerklich wird, nämlich das für zeichnende Kunst. Zu diesen hat man einen in der Blüthe des Lebens, für die angeregten Hoffnungen, zu früh durch den Tod entrissene literarische Persönlichkeit, die durch mannigfaltige Geistesgaben geschmückt war, zu rechnen, wir meinen Max Waldau. Unter diesem Autornamen verbarg sich ein junger Schlesier: Georg Spiller von Hauenschild, geb. zu Breslau am 22. März 1825 (nicht, wie im Conversations-Lexicon steht, 1822). Nach dem Tode seines Vaters lebte er in einer kleinen Stadt, und empfing dann in Breslau wissenschaftlichen Unterricht, studirte hier und in Heidelberg weniger Jurisprudenz als Philosophie, Sprachen, Geschichte, erwarb den Doktorgrad, bereiste die Schweiz, Frankreich, Belgien, Italien und kehrte nach Schlesien zurück, um noch behufs der Verwaltung seines Familiengutes in einer landwirthschaftlichen Akademie nöthige Kenntnisse einzusammeln. Hier hat er nun mit wenigen kurzen Unterbrechungen bis an seinen zu Tscheidt bei Bauerwitz in Oberschlesien am 20. Januar 1855 erfolgten Tod gelebt, in günstigsten Verhältnissen, glücklich verheirathet, wohlhabend und von einem rastlosen künstlerischen Drange zu Leistungen, welche schnell allgemeines Aufsehen erregten, getrieben. Denn es lebte in ihm ein ungemeiner Gedanken- und Gestaltenreichthum, der sich in mannigfacher Weise kund gab. Nach den ersten lyrischen Ergüssen, wobei er sich der Canzonenform bediente, und große sprachliche Gewalt bekundete, erschien sein originelles, schnell eine zweite Auflage erlebendes Buch: „Nach der Natur" (Hamburg, 1850, drei Theile) mit der freien Bezeichnung einer Reihe von Lebensbildern; als solche machten sie keinen Anspruch darauf, irgend einem bestimmten Kunstgenre anzugehören, obgleich die große sich fast überstürzende Fülle von Lebenserscheinungen heutiger Zeit durch einen romanartigen Faden verknüpft ist. Der Charakter des Buchs wird durch den Satz, den wir an die Spitze dieses Aufsatzes stellten, erläutert. Man nimmt einen der Poesie und Malerei mit gleicher Liebe und Lust zugeneigten jugendlichen Geist wahr, der mit Worten zu malen, Phantasiebilder arabeskenartig vorüberzuführen und zu verschlingen weiß. Hauenschild zeichnete aber auch mit dem Griffel geistreich, und reiste nie ohne seine Skizzenmappe. Die Entwürfe zu den Vignetten auf den

Titeln seiner und vieler seiner Freunde Gedichte selbst zu liefern, ließ er sich nicht nehmen. Aus seiner Neigung zur Illustration des poetischen Gedankens wird die skizzenhafte Natur seiner literarischen Gaben selbst erklärlich.

Dem genannten Werke folgte ein zweites: „Aus der Junkerwelt," wohl schwächer als jenes, doch ihm ziemlich verwandt. Konnte man nun beide nur als glückliche Skizzenbücher begrüßen, so zeigte er sich in einem dritten: Corbula, graubündter Sage (Hamburg, 1851), als ungleich reiferen Dichter. Er erzählt uns hier ein historisches Idyll, mit dem frischesten Colorit geschmückt, und doch auch in der formellen Gestaltung weit sicherer als Alles Frühere von ihm. Es ist noch nach des Dichters Tode, doch in erweiterter, noch reicher ausgeführter Gestalt zum zweitenmale aufgelegt erschienen. Noch einen anderen, und zwar biblischen Stoff, „Rahab" (1854) hat er episch, zwar nicht in der rhythmisch-freien Weise wie jenes, dafür aber nicht ohne metrische Künstelei lebhaft und anschaulich erzählt. Denn als Kind unserer Zeit wird Hauenschild durch eine gewisse Vorliebe für Formlosigkeit, die er sogar theoretisch zu rechtfertigen gesucht hat, bezeichnet, wenn man auch vollkommen berechtigt ist, anzunehmen, daß er bei vergönntem längeren Leben schrittweise sich der Meisterschaft in All dem, was zur Kunstform gehört, genähert hätte. Gewiß hat derjenige Künstler, der zuerst regellose Kraft und dann erst deren Beschränkung zeigt, den Jean Paul'schen Satz: „der Becher des Lebens muß in der Jugend schäumen, wenn er später nicht schaal werden will", vollkommen für sich. Wenn man ganz erkennen will, wie lebhaft unser Dichter sich auch theoretisch mit den Forderungen der Gegenwart an den Künstler beschäftigte, so geben die zahlreichen Kritiken und didaktischen Aufsätze, die er in den letzten Jahrgängen von Prutz Deutschem Museum, und noch mehr in den „Blättern für literarische Unterhaltung" niedergelegt hat, das deutlichste Bild. Es ist hier kein systematisch gegliedertes Erörtern der Probleme, sondern ein mehr intuitives, freilich oft auch höchst aphoristisch zusammengewürfeltes Philosophiren über das, was ihm am Herzen liegt, zu bemerken. Es sind vortreffliche Gedanken unter Vielem nicht recht zur Sache Gehörigen. Wir erinnern beispielsweise an die „Briefe über Schrift und Bild", worin die Neigung der Gegenwart zu illustrirten Werken und der hier sichtlich hervortretende Fortschritt des Geschmackes gewürdigt wird, und an eine ausführliche Beurtheilung von Gottschall's „Zeno", worin der metrische Neuerungstrieb des heutigen poetischen Geschlechts zur Sprache kommt.

Ueber der Mannigfaltigkeit seiner schriftstellerischen Thätigkeit hatte Hauenschild den Wunsch nach Concentration zu einem umfassenderen, und zugleich in sich abgeschlossenen poetischen Werke nicht verloren. Jahre lang hatte er zu einem solchen, das die eigenthümliche, zauberreiche Welt des Mittelalters zum Inhalte haben sollte, Studien gemacht. Es sollte dies ein Roman in fünf Bänden: „Aimerh, der Jongleur" sein, der bereits weit vorgeschritten, doch leider unvollendet geblieben ist.

Wer all' die hier erwähnten literarischen Leistungen im Ganzen überblickt, kann den Gedanken fassen, daß er hier eine in unstäter, fast krankhafter Beweglichkeit vorwärtsstürmende geistige Natur, einen Autor, den es drängt, in Eile, was er auf dem Herzen habe, der Welt zu sagen, der bereits die Ahnung frühen Todes in sich trägt, vor sich erblicke. Und dies ist keine Täuschung. Schon in Heidelberg hatte der berühmte Physiolog Chelius unserm Dichter eröffnet, daß er an einem organischen Herzübel, welches die sorgsamste, vorsichtigste Lebensweise, mithin auch Maaß in allen geistigen Anstrengungen zur Pflicht mache, leide. Dasselbe schien mit den Jahren sich zu mildern, obgleich es sich stets auf's Neue ankündigte, und durch eine fortwährend gesteigerte Thätigkeit — er schrieb jede Nacht hindurch bis fast der Tag anbrach — gewiß gesteigert worden ist; wenn man ihm Vorstellungen machte, pflegte er zu erwiedern: „er habe noch viel zu thun, und wenig Zeit, denn er werde nicht lange leben." Die traurige Ahnung sollte sich erfüllen. Ein Nervenfieber warf ihn auf's Krankenbett, ein fast achttägiger Riesenkampf der jugendlichen Natur endete mit dem Tode. Georg v. Hauenschild hatte viele Dichter und Schriftsteller Schlesiens, mit denen er gern und innig verkehrte, an deren Thätigkeit er den herzlichsten und oft aufopfernden Theil nahm, zu Freunden. Vielfache laute Klage in den öffentlichen Blättern hat dies ehrenvoll bezeugt.

Wir können diese Skizze nicht schließen, ohne auf ein sehr ähnliches Bildniß des Entschlafenen aufmerksam zu machen. Es befindet sich als Titelkupfer vor dem „Jahrbuch deutscher Belletristik" das er unter dem besonderen Titel „Germania" 1851 in Bremen bei Schlodtmann herausgegeben hat, und ist nach einer Zeichnung von Ernst Resch gestochen. Hauenschild schätzte die Leistungen dieses Künstlers ungemein, und hat dies in einem der unter dem Titel „Aus meiner Reisemappe" im „Deutschen Museum" mitgetheilten Aufsätze, worin eine bunte Menge von Gegenständen besprochen ist, näher motivirt.

Berthold Auerbach's Dichter und Kaufmann.

Neu durchgearbeitete, stereotypirte Auflage.

Mannheim. Friedr. Bassermann. 1855.

Wir finden in diesem „Lebensgemälde" nicht große und hervortretende poetische Motive von dem Werthe bahnbrechender Originalität, nicht typische Beziehungen des Seelenlebens, welche durch Neuheit eine wirkliche Bereicherung des idealen Menschenthums ausmachen, wie jede eigentliche Dichtung sie enthalten sollte, und bei Auerbach auch immer enthält; vielmehr ist die ganze Entwickelung dieses Menschen, dessen Leben geschildert wird, eine durchaus individuelle; alle Verwickelung sowohl seiner inneren Elemente des Denkens, Fühlens und Strebens unter einander oder des ganzen Menschen mit der Außenwelt und anderen Menschen und alle Lösung derselben beruhen auf ganz eigenthümlichen, specifischen Verhältnissen, und Alles ist daher aus den feinsten psychologischen Fäden gesponnen, welche einzeln nur einem subtilen Auge gleichsam mikroskopisch erkennbar sind, nur ein äußerst reizbares Gemüth fesseln konnten. Nicht ein solches Denken und eine solche Gefühlsweise waltet in ihm, welche einfach, in Blick und Mienen zu lesen, klar, in einem Worte zu verstehen, kräftig, in einem Willen und einer That wiederzuerkennen ist, nein, nur die feinste psychologische Selbstbeobachtung vermag das feine vielverschlungene Gewebe zu durchschauen. Trotz alledem oder gerade dadurch aber ist die Persönlichkeit, wie sie nun einmal ist, wahr und in ihrer Entwickelung folgerichtig; wie sehr auch eigen geartet, ja sogar individualisirt im engsten Wortsinn, dennoch ein Abdruck allgemeiner psychologischer Gesetze. Nicht eine Ausnahme, eine Abart, oder auch nur eine durch Eigenwilligkeit über das allgemeine menschliche Maaß hinaus fortgesetzte Vereinzelung, welche für die Poesie überall ohne Werth und Geltung ist, (die das Menschlichallgemeine hervortreten und mit dem Verwandten in uns zusammenstellen lassen muß,) hat uns der Dichter dargestellt, sondern eine naturgemäß entfaltete Persönlichkeit, die nur durch zu mannigfache Verhältnisse angeregt, durch widerstreitende Elemente genährt, durch schneidendste Contraste endlich zerrissen ist. Diese Mannigfaltigkeit der Verhältnisse, dieser Widerstreit der Elemente ist nemlich weder durch den Helden noch durch den Dichter selbstwillig bereitet, sondern historisch gegeben. Der Mangel an Frische, Klarheit, Kraft und Einfachheit des Charakters und seiner inneren Erlebnisse, ist eine Schuld, weder des Dichters, noch des Dichter-Kaufmanns, sondern der Zeit, in welcher dieser lebte, und eben darum eine Tugend der Dichtung, eine doppelte, indem sie nicht blos

an psychologischer Wahrheit gewinnt, sondern uns eine historische offenbart. Der Höhepunkt des geschilderten Lebens fällt in die Zeit des siebenjährigen Krieges, in die der neu erwachenden Poesie, der neuaufstrebenden Philosophie, des neugegründeten Staatslebens; eine neue Anschauungs- und Empfindungsweise will in die Gemüther einziehen, der junge Most ist in Gährung; wie wundersam erst ist die Trübung, wenn er in den Krug geschüttet wird, der zur Hälfte schon mit altem Weine gefüllt ist. Was sonst schon rein und klar und durchsichtig perlte, nun wird es wieder trüb und gährend; wie schwer wird solche Mischung sich klären. Dazu kommt nun noch, daß unser Held ein Jude ist; ein Jude in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Um diese Zeit erlebten die deutschen Juden zweierlei zugleich, was für die deutsche Nation um mehr als zwei Jahrhunderte von einander getrennt war, die religiöse Reformation und das Erwachen eines neuen freien Geisteslebens in der Humanität. Hier ist also zwiefacher Widerstreit, Kampf, Ringen und Streben schon innerhalb des jüdischen Lebenskreises selbst; dazu kommt nun vollends die damit verbundene Hoffnung und Strebung einer Einigung mit dem allgemeinen Leben, die größere und schwierigere Aufgabe den tief in die Seelen einschneidenden Gegensatz der Confessionen zu überwinden, die Fesseln des Vorurtheils hüben und drüben zu brechen. Man denke sich nur die Allseitigkeit und Allgewalt der innersten Aufregung und Spannung des Gemüths, wo der Vater, ein in der festesten Orthodoxie lebender Mann, durch ein verjährtes Vorurtheil trotz der größten Unschuld in den Verdacht eines Christenmordes und dadurch in monatlange Haft gebracht werden konnte, und der Sohn, dieses Mannes Sohn, der selbst auf dem Boden jüdischer Orthodoxie die ersten Strahlen geistigen Daseins empfangen hat, in Freundschaft mit — Lessing, dem erlösten Erlöser von allen Vorurtheilen früherer Zeit.

Es ist wohl begreiflich, wie das Leben eines Menschen unter solchen Verhältnissen, wenn sein Herz, weil oft und leicht verwundet, auch gleich einer offenen Wunde reizbar und empfindsam ist, wenn sein Geist regsam und sogar poetisch begabt, erst nach Bildung und Freiheit, dann nach der Freiheit der Schöpfung dürstet, wenn er endlich noch durch unbezwingbare Umstände in einer Stellung sich befindet, welche alle dem widerspricht, ihm wenigstens zu widersprechen scheint, denn er ist Kaufmann, — es ist wohl begreiflich, daß dies Leben keine Blüthen treibt, wie sie an den freien Plätzen des Parnassus täglich gedeihen.

Es sind nicht blos die ungeheuren Schwierigkeiten, welche bei der Schilderung eines solchen zu überwinden waren und von dem Verf. überwunden sind, die Sprödigkeit des vielgeäderten Stoffes, welche unsere freudigste Anerkennung des gelungenen Werkes heischen, sondern das Werk selber verdient sie als ein historisches Gemälde, von desto größerem Interesse, als es uns zugleich das Licht jener denkwürdigen und glorreichen Epoche des deutschen Geistes in einem eigenthümlichen Prisma zeigt. Gleim, Lessing, die Karschin, Mendelssohn, Nicolai u. A. greifen thätig in dieses Leben ein. — Es befinden sich in dem Buche einige Capitel (15. de amicitia, 16. de amore, 18. Ein Abend bei Moses Mendelssohn), welche sowohl an sich als Dialoge so schön als tief, so edel als groß und gehaltvoll sind, als sie auch dem Kenner der Literatur überraschend treu und charakteristisch erscheinen und den feinfühligsten historischen Sinn offenbaren. Beides aber, die Schwierigkeit und das culturhistorische Interesse verdoppelt sich zur Erhöhung des Werthes dieses Werkes in der Schilderung des jüdischen Lebenskreises, welchen mit seiner ganzen Individualität, mit seinen unendlich vielen Abweichungen von dem Eigenen deutscher Nation übersichtlich darzustellen, ihn ganz in die Geschichte zu verflechten und dennoch allenthalben kenntlich zu machen, eine größere Gewandheit erfordert, als man ohne Kenntniß desselben voraussetzen mag.

Blicken wir aber noch einmal auf die individuelle Persönlichkeit des Helden dieses Buches zurück! wir dürfen nemlich nicht unberührt lassen, daß und wie er ein Dichter war. Alle diese verschiedenen Elemente, alle die gährenden und treibenden Stoffe hätten sich zu einer lichten Einheit verbinden können, wenn ihr Träger ein aktiver, schöpferischer Geist gewesen wäre, wie etwa Mendelssohn. Aber Ephraim ist wesentlich ein receptiver, passiver, fühlsamer und im Denken meist nur reflektirender Mensch; als Dichter ist er — Epigrammatist. Was ein Mensch poetisch darstellt, zeigt wesentlich nur wie er es gesehen; wie er eine Sache beschreibt, zeigt wie er sie erlebt. Der Epigrammatist muß zwar die Welt kennen, die er geißelt; aber er hat nur die Spitzen, die Contraste, die Extreme gesehen, nicht mit dem offenen freien Auge nur mit den satyrischen Fühlfäden hat er die Welt berührt. Nicht die behagliche Frische und Breite der Lebensbeziehungen sieht er, in denen die Menschen wie die Welle in den Wogen leicht und stetig fließend sich bewegen, sondern nur da wo sie am äußersten Norden sich gefrierend zuspitzen, und sein Gemüth mit dem eisigen Stachel verwunden, daß daraus die martialischen Blutstropfen fließen als — Epigramme. Auch dies psychologische Verhältniß und dessen Einfluß auf das Leben des Dichterkaufmanns hat der Verf. klar und deutlich darzulegen verstanden. — Epigramme kann einer auch in den lichten Momenten des Wahnsinns, vielleicht mitten in demselben denken und dichten; dieser Gedanke ist in der bezeichneten Natur des Epigramms wie des Menschen begründet, und der Verf. hat ihn zur lebendigen Anschauung gebracht. Dennoch glauben wir, daß das psychologisch-pragmatische Interesse in den letzten Capiteln einen zu breiten Raum einnimmt, und diese einen zu starken Gegensatz gegen die ersten bilden, welche den rein biographischen Inhalt mit der Form freier poetischer Erzählung glücklich verbinden.

Schließlich können wir nicht unterlassen, eine Parallele auszusprechen, die sich uns unwillkürlich aufdringt und jeden Litteraturfreund interessiren muß.

Ephraim Moses ist der jüdische Wilhelm Meister. Wir glauben kaum, daß irgendwie eine Nachahmung des Dichters, aber gewiß, daß die Gleichheit der Zeit die Ursache davon ist. Der jüdische ist mehr innerlich tief und strebsam, der deutsche äußerlich glänzender, reicher, weiter; in diesem erzeugen erst eine Mannigfaltigkeit von äußeren Lebensverhältnissen, in die er hineingeräth, eine innere Regsamkeit, in jenem drängt eine innere Gährung nach angemessener Lebenslage. Beide aber streben über sich, ihren zufälligen, geistigen und äußerlichen Stand hinaus, beide entbehren des bestimmten Objekts für ihr Streben, der bestimmten Sphäre für ihr Wirken, gewinnen sie nur allmälig, unfreiwillig; im Meister ist die innere Bewegung zunächst vorwiegend ästhetisch und er wird endlich ein — Wundarzt, bei Kuh ist sie vorwiegend ethisch und er wird ein Epigrammendichter.

Freilich dort haben wir einen mit allen gewöhnlichen und ungewöhnlichen Ingredienzen gemischten poetischen Roman, hier eine historische Biographie; in beiden aber sehen wir die an der Grenzscheide von Culturepochen aufstrebenden Geister, die mit inneren Contrasten ihrer Bildungskeime unter einander, mit Widersprüchen der Welt- und Lebenslage, denen sie angehören, gegen ihr Ringen und Streben aufwachsen und mühsam emporklimmen, aber ohne wahrhaften Erfolg; beide können die bewegenden Gedankenmassen nur theilnehmend fühlen und nicht selbstständig denken, nur begehren und streben, aber nicht wollen und handeln; bei solcher Anlage mußte dort sogar der poetische Plan, wie hier ein wirkliches Leben Schiffbruch leiden, mit dem Unterschiede, daß in litterarischer Beziehung für die Biographie eine Tugend ist, was in dem Roman als ein Fehler erscheint.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 6. Donnerstag, den 22. März. 1855.

Inhalt: Demiurgos. Ein Mysterium von Wilhelm Jordan.

Demiurgos.

Ein Mysterium von **Wilhelm Jordan.**

3 Bde. Leipzig, Brockhaus. 1854.

In magnis voluisse sat est.

Wahrhaft groß sein heißt: nicht ohne einen großen Gegenstand sich regen; wenn doch der Satz allfällig umgekehrt werden dürfte, wir hätten dann von einer Größe entschiedenster Art zu reden. Und doch! vielleicht mehr als in allen anderen, etwa in philosophischen oder praktischen, Unternehmungen wirkt in poetischen die Größe des Gegenstandes selbst nicht bloß bestechend, sondern in gewisser Weise auch befriedigend, obgleich der Einfluß desselben auf Darstellung und Ausführung nichts desto weniger einzig und allein nach dem Maße der schöpferischen Kraft des Dichters bestimmbar bleibt; denn wohl Gedanken erwecken, und darum Erhebung bereiten, kann jeder hohe poetische Stoff für sich selbst, aber nicht Schönheit und Form gebären, die poetische Kunst nicht erzeugen. Wie aber das kritische Loos über den Demiurgos bei uns und Andern auch fallen möge, immerhin werden wir in ihm die erste bedeutende Frucht der jüngsten großen Bewegungen des deutschen Volkes, der religiösen wie politischen und socialen Bestrebungen mit Freuden begrüßen; nicht blos die Anregung der Frage, sondern auch die Resultate der Entscheidung sind eine Frucht davon, daß der Boden des nationalen geistigen Lebens durch die neuesten Stürme erschüttert, tief aufgeregt und aufgelockert wurden. — Das ist ein literar-historischer Gesichtspunkt, welcher zwar in keiner abstrakten Poetik eine Stelle hat, für die rechte Würdigung jedes der National-Literatur angehörigen Werkes aber eben so berechtigt und nothwendig ist, als zur Würdigung eines Charakters seine Lebens-Beziehungen in Stand, Stellung und Nation. — Von diesem Gesichtspunkt fällt ein ungemein günstiges Licht auf das vorliegende Werk; ohne in irgend welche tendenziöse Befangenheit zu gerathen, ist der Sinn des Werkes dem vielseitigen Sturm und Drang der gegenwärtigen Tendenzen zugewendet, dem Zwiespalt der Ideen und Bestrebungen nachgehend; annehmend, ablehnend, beleuchtend und erhaltend sucht es den kometischen Kern des Zeitgeistes zu finden und von dem blendenden und täuschenden Strahlenschweif zu unterscheiden; mitten auf der Wahlstatt der allseitig tobenden Geisterschlacht, in welcher um das Völkerheil gekämpft und gerungen wird, steht der Dichter auf einem (allerdings wenig erhöhten) Standort, um sein Urtheil zu sprechen, über Sieg und Niederlage zu entscheiden; zuweilen steigt er wohl selbst hinab, eine (satyrische) Lanze gegen einen Uebermüthigen zu brechen, um seine Kraft und seinen Muth, seinen Werth, Kampfrichter zu sein, zu bewähren. — Aber wie die Zeit selber erscheint auch diese ihre Frucht nicht zur Reife gediehen. Wir werden in engster Verbindung mit diesem hellen Lichte tiefe Schatten des Werkes erkennen, das nicht bloß in die concrete Wirklichkeit der Zeitgeschichte hinabsteigt, so weit es die poetische Ausprägung der Ideen erfordert, sondern bis in die zeitungemäßig anekdotenhafte Einzelnheiten von kurzlebigstem Interesse. — Wird dieser Fehler auch durch den Contrast vergrößert, so doch auch wieder gänzlich verbessert und aufgewogen, indem die Dichtung andererseits von dem tiefen Sinn durchzogen ist, daß was in den Schicksalen einzelner Zeiten und Nationen in's Leben tritt, nur eine bestimmte und besondere Form allgemeiner Ideen, allgemeiner menschheitlicher Schicksale ist, die in anderen Zeiten, bei anderen Nationen schon ihre jedesmal entsprechende Gestalt und Wirklichkeit gefunden haben. So erweist sich die Dichtung als eine ächt national-deutsche, indem sie den universalen Charakter sowohl des Gedankenganges als der poetischen Gebilde anstrebt, und mit der Größe und Weite des Gedankenumfangs auch Tiefe und Kraft seines Inhalts erreicht, Hoheit und Gediegenheit in allen Zügen athmet; ächt deutsch in diesem edelsten Sinne, aber auch in dem bekannten ironischen, daß es das Fremde nicht bloß aufnimmt und sich ihm hingiebt, sondern sich in die Ferne — verliert.

Aber wir müssen fürchten, für viele unserer Leser, weil sie das Werk nicht kennen, in Räthseln zu reden. Zwar an eine vorausgeschickte Inhaltsangabe *) unser Urtheil zu knüpfen, ist bei einem dreibändigen Werke, zumal einer Dichtung, unmöglich; dennoch müssen wir uns dem Gegenstand unmittelbar nähern.

Demiurgos ist bekanntlich schon beim Plato der Name des Weltschöpfers, aber nicht das höchste Wesen selbst, sondern ein dienender Geist desselben. Die Gnostik, welche griechische, vorwiegend platonische Ideen mit orientalischen zu verbinden strebte, hat die Vorstellung vom Demiurgos genauer ausgebildet. Die Einleitung zum zweiten Theil hat, um Mißverständnisse abzuweisen, nähere Mittheilungen aus der Gnosis geliefert. Nachdem die alten Götter Griechenlands gestürzt sind, ohne daß der Geist sich mit der schwerbegreiflichen Einheit des streng einzigen Gottes der Juden begnügen kann, sucht der philosophisch-dichtende Sinn der Gnostiker nach neuer Gestaltung der Gottheit aus theilweise überlieferten Traditionen. Lucifer, der erste und letzte aller Sterne, der höchste Glanz der Nächte, wird als Oberhaupt aller finsteren Gewalten gedacht, Satan und Ahriman in sich vereinigend, zugleich aber als Vasall und Vicekönig Gottes in der Erdenprovinz, deren Bauherr und Schöpfer er ist.

*) Diese ist ohnehin leicht durch den mit dem Buche verbreiteten Prospect zu erlangen.

„So ward, gemischt aus argem Sinn und Güte,
Das große Bild vom Fürsten dieser Welt,
Ein Widerschein vom menschlichen Gemüthe,
Das Gott und Teufel wunderbar gesellt.

Nach beiden Seiten trieb und wuchs die Mythe,
Bald rein verklärt, bald fratzenhaft entstellt,
Der Sagenwald wird nimmer ganz gelichtet,
Den hundert Alter fast herumgedichtet."

So viel zur Erklärung des Titels, dessen Beziehung zum Inhalt sogleich klar wird. Dieser betrifft die Frage nach dem Dasein, der Bedeutung, der Möglichkeit des Bösen in der Welt, bei der Annahme einer göttlichen Weisheit und Güte; Optimismus und Pessimismus, Realismus und Idealismus, das sind die streitenden Ideen, als deren Lösung sich die Dichtung zu einer neuen Theodicee gestaltet.

Also ein didaktisches Gedicht, Poesie der Erkenntniß. Beide Elemente, das didaktische und poetische, müssen bei der Beurtheilung nothwendig geschieden werden; die Vorzüge des einen können völlig bestehen neben den größten Mängeln des anderen; ein Philosoph kann es sich einfallen lassen, seine Gedanken in poetischer Form vorzutragen, und wir werden die Wahrheit seiner Ideen dankbar anerkennen, auch wenn seine Form ohne poetischen Werth oder bis zur Störung unschön wäre. Bekannte und untiefe Gedanken können mit allen Reizen der Poesie vorgetragen sein. —

Auf den didaktischen Gehalt müssen wir ein um so strengeres Auge richten, als der Dichter hier seine wesentliche Leistung beansprucht; er sagt von seiner Dichtung, daß sie

. . . sich zum Ziel das schwerste Räthsel nimmt,
Nach dessen Lösung jemals Menschen rangen,
Die selten mit dem Strom der Meinung schwimmt
Und frei bekennt, es bildet ihre Sendung
Zu fördern eine große Geisterwendung.

Groß ist die Aufgabe, welche der Verfasser sich gesteckt hat, größer als sie auf den ersten Blick erscheint, und um so größer, als die ganze Tiefe und Weite ihrer Bedeutung erkannt ist; nicht bloß die philosophisch und religiös-spekulative, sondern auch die ethisch und praktische Seite, wie man zum Guten kommen, wie das Böse überwinden, wie Frieden und Befriedigung finden, giebt ihrem Inhalt die Fülle. Dieser Gegenstand steht so viel höher als der Faust, wie die Menschheit höher ist als der Einzelne. Nur in wie fern Faust allegorischer Typus des Geschlechts ist, wird in Beiden das Gleiche, die Quelle der Befriedigung gesucht. Hier aber wird gleichzeitig allegorisch am Einzelnen (Heinrich), realistisch an einer breiten Zeitgeschichte, und ideal am Weltenschöpfer die Frage allseitig an's Licht gezogen. Dazu kommt noch ein anderer hoher Gesichtspunkt, die welthistorische Bedeutung der Frage nämlich, und die Art, wie sie in verschiedenen Zeiten bei verschiedenen Nationen aufgefaßt und gelöst wurde, zieht der Dichter mit in die Betrachtung herein, Prometheus, Hiob und Faust erscheinen als Träger und jezeitige Repräsentanten derselben; schwerlich dürfte das Problem vielseitiger gefaßt werden können. Man sieht, der Dichter hat reichlich und reiflich über seinen Gegenstand gedacht; er hat erkannt, was man auf der heutigen Stufe der Bildung und des Wissens von ihm, was er von sich fordern muß, um seinem Stoffe gerecht zu werden. Wiefern die Stellung der Frage, die Auffassung des Problems gewiß zu den nicht geringsten Schwierigkeiten auf dem Wege des Denkens gehört, hat er Großes, Genügendes geleistet. Reicher und höher als Spinoza und Leibnitz ist er namentlich um den Einen, aber wesentlichsten Gedanken, daß er die historische Entwickelung mit in die Fassung und Lösung der Frage zieht; hier eigentlich liegt die Originalität des Dichters; hier folgt er dem tiefsten Zuge des modernen Geistes; denn ohne daß man sich dessen sonderlich bewußt ist, kann gerade dies als der eigentliche Fortschritt, als der Höhepunkt unseres Denkens betrachtet werden, daß wir die ethischen Probleme nicht mehr abstrakt, von einem einzigen Punkte aus betrachten, sondern für unsere Entscheidung einen Standort wählen, von welchem das ganze Gebiet der Geschichte in unser Gesichtsfeld zusammenströmt. Um so mehr ist es zu bedauern, daß der Verfasser diesen Gedanken bei der Lösung der Frage am wenigsten verfolgt und ausbeutet; daß er mit wunderbarer Schönheit und Tiefe die Geschichte der Frage und Lösung, aber nicht die Frage und Lösung der Geschichte gesucht hat.

Gewiß finden wir in dem Ganzen und besonders in den Partieen, welche die Lösung enthalten, einen bedeutenden Reichthum von mannigfaltigen Gedanken; aber hier fehlt die Originalität, das wahrhafte Schöpferische. Weder sind die Gedanken neu, vielmehr voller Anklänge und Reminiscenzen, auch wo es nicht geradezu Citate sind, noch glauben wir hoffen zu können, es würden viele Leser sich von der Last des Problems befreit, von dem Druck der Frage erlöst fühlen. Weder ist philosophische Consequenz, Nachhaltigkeit und Helligkeit in den Schlußgedanken, noch auch, was wir vom Dichter eher erwarten, die prophetische Ahnung, das unbewußte, unreflektirte Hinausgreifen über die bisherige Bahn des Gedankens. Daß das jedesmalige Ideal der Menschheit, ihr Gottesbewußtsein, ihr Götterbild, das Erlösende vom Schmerz, das Verklärende des Leidens ist, wer wird es nicht zugestehen? doch der Gedanke ist nicht neu. Ohnehin ist hier stets nur der Glaube an Erlösung das Erlösende! das aber ist ein Standpunkt, von welchem aus die Frage die Kraft nicht gewinnen würde, die ihr der Dichter mit Recht beilegt, dieser Glaube ist ein ganz gleicher Idealismus, als jeder andere, den der Verfasser als falschen verwirft. Das ganze Hauptgewicht fällt für das Ziel der Dichtung auf die Frage: ob unser Realismus, unser Natursinn und Hellenismus, unsere Naturwissenschaft und Naturbewältigung mit dem Dogma in Einklang zu bringen ist. In der Bejahung dieser Frage hat der Dichter Vortreffliches geleistet. Aber die größere, die ursprüngliche Frage ist damit bei weitem nicht gelöst. Nur der Schmerz und das Leiden, nicht die Sünde und das Böse werden hier in Wahrheit verklärt. Wäre es der Fall, käme in diesen Gegensatz des Christenthums und der Naturwissenschaften die Frage zum Austrag, dann ist der Plan des Ganzen viel zu weit und hoch. Auf diese Lösung hat die ganze Vorentwickelung gar keinen Einfluß; wir besäßen dann im Ganzen nur eine Reihe von Formen derselben Frage, statt einer Fortentwickelung derselben in den mannigfachen Erscheinungen, und schließlich nur die Lösung einer einzigen. — Ebenso zeigt die poetische Schilderung des wahrhaft glücklichen und friedlichen Zustandes am Schluß in der That keinen wirklichen und sichtbaren Zusammenhang mit dem Vorigen, der Zustand erweist sich durchaus nicht als ein Erfolg des vorangegangenen Lebenskampfes; es ist eine Idylle, wie sie ohne allen Kampf mit gleicher Wahrheit für sich allein gedichtet werden könnte. Wir haben hier ein absolutes Wohlsein, einen Mangel an allem Leiden, aber dessen Ursache sehen wir nicht, außer allein und ausschließlich in der Arbeit; ein Gedanke, der gewiß anerkennungswerth ist, aber das das Wesentliche der Lösung kaum von ferne berührt. Ist grade dieser Zustand auf rein ethischem Boden weniger möglich? Steht er in einem mehr als willkürlichen Zusammenhange mit den religiösen Anschauungen, die vorangehen, oder weist er auf sie als Ursachen zurück? Schildert uns der Dichter übrigens nicht hier auch ein „Nirgendheim?" Zwar kein Schlaraffenland der Unthätigkeit; werden aber nicht alle Mängel, welche an diesem satyrisch blosgelegt werden, auch hier hineingedichtet? wird im Bereiche Heinrichs der Advocat zu leben haben? wozu bedarf man bei so viel Gesundheit und Lebens-

kraft des Arztes? des Apothekers? Von der ganzen Höhe seiner Betrachtung, um das ganze Maß derselben sinkt hier der Dichter herab in eine einfache Apotheose der Arbeit. Wahrlich der gewaltige Strom der Gedanken verseichtet und versandet hier; auch das Licht der Himmelsgestirne Lucifer und Agathodämon zerfließt in weiße Nebel. Soll diese gemüthliche, halbbäurische Hausväterlichkeit das messianische Reich vertreten? ein Leben, das sich doch in Nichts vom Schlaraffenleben unterscheidet, als daß der Sohn nothwendig sich ein paar Staatsschwielen in die Hände ackern muß. Daß Arbeit nothwendig ist, statt des idealistischen Brütens, statt des Weltschmerzes, daß Zufriedenheit wohl thut, statt des Trachtens nach übermäßigem unerreichbaren Genuß, wer wird das bestreiten? aber wer darin eine neue tiefe Weisheit sehen? Ohne Arbeit, das ist sicher, ohne Zufriedenheit fällt der Mensch in Uebel jeglicher Art; ob er aber durch Arbeit alle vermeiden kann? ob sie die wirkliche, vollgültige und vollkräftige Erlösung ist? Doch genug des Fragens; aber wir fühlen, daß wir so unwillkürlich die Stimmung ausgedrückt haben, mit welcher wohl viele Leser das Buch schließen werden: mit einem Fragezeichen. Die Klage ist verstummt, das Leid ist geblieben; in der That nur die Klage über das Böse, scheint uns, hat der Dichter zur Ruhe verwiesen und in günstigem Falle gebracht. — Ein Grundfehler in der gesammten Ausführung ist unzweifelhaft, daß in der Betrachtung die beiden Arten des Bösen, nämlich das physische Uebel und das Böse nicht sachgemäß geschieden sind. Meist an diesem Fehler scheitern alle hier einschlagenden Untersuchungen. Am Schlusse wird ein Zustand gefunden, in welchem denn doch das Böse, die Sünde nicht unter den Menschen ist, Lucifer wird wieder ein reiner Engel des Lichts, reine Liebe und Güte, reine Versöhnung; und dieser Zustand soll gedeihlich mit Fortschritt und Aufschwung erfüllt sein; weshalb denn nun wird **vorher** das Gute aus dem Bösen abgeleitet? —

Weit höher ist die Anlage eines Gedankens, den der Dichter früherhin (III. S. 116.) dem Faustin, dem vollendeten Faust, in den Mund legt:

Und wenn wir nun zusammenlegen,
Was wir gehandelt ihm entgegen,
So fließen unsrer Flecken Farben
Ineinander in ein strahlend Weiß.

Dieser Gedanke, der deutlich an die inadäquaten Ideen Spinozas erinnert, welche zusammengenommen in Gott adäquat sind, geht vielleicht noch über den Sinn des Spinozismus vortheilhaft hinaus, indem er diesem Zusammenfluß den Zweck des Ganzen zu Grunde legt:

Denn was die Einzelnen verdarben,
Dem Ganzen wird es Ruhm und Preis.
Woran die Einzelnen zu Grunde gehn,
Das ist des Ganzen Auferstehn.

Aber theils wird dieser Gedanke grade nicht bis zu Ende fortgeführt, theils stehen ihm Punkte entgegen, welche der Verfasser unglücklicherweise übergangen. Wir nennen nur den Gegensatz des Universalismus und des Individualismus; Letzteren hat Jordan nur in der Farce einer Stelle gewürdigt, wo der „Einzige" mit seinem Eigenthum auftritt. Wir meinen diesen Individualismus allerdings nicht; aber in edlerem und höherem Sinne fällt er schwer ins Gewicht, wenn man das Böse und Uebel als null und nichtig zu erklären bereit ist, weil es im Ganzen verschwindet. —

Auf den Fortschritt und die Entwickelung des Gedankenganges im Einzelnen Rücksicht zu nehmen, würde einen größeren Raum einnehmen, als uns hier vergönnt ist; im Grunde ist dies auch mehr die Sache der Form. Nur Eins dürfen wir nicht unberührt lassen. Agathodämon, der Geist des reinen Guten und der ewigen unvermischten Liebe, wird mit allzustarker poetischer Licenz behandelt; als Vertreter dieses höchsten Princips, welches schließlich denn doch das Höhere sein soll, zu welchem Demiurgos sich wieder emporhebt, ist es mehr als ungeschickt, ihn zum Ordner des Schlaraffenlebens in Nirgendheim zu machen; offenbar, so wie in den Mysterien des Mittelalters der Teufel allemal der dumme Teufel ist, erscheint hier, nachdem der Teufel sich zum Demiurgos verklärt hat, Agathodämon als der dumme Engel oder Lichtdämon. Es ist dies keine nebensächliche Kleinigkeit; vielmehr wird jeder Tieferblickende an diesem Symptom erkennen, daß der Widerstreit des Guten und Bösen in dieser Anschauung keinesweges gelöst ist, so wenig als in den Mysterien des Mittelalters; Weisheit und reine Güte zu vereinen, das ist die Frage; dort nun wird Bosheit als Dummheit bezeichnet und so negativ und ungenügend eine Lösung gesucht; hier soll das Böse selbst der Weisheit entsprechen, aus ihr stammen, zu ihr führen, so wird das Princip des reinen Guten mit kindischer Dummheit zusammen gepaart.

Die Erinnerung an die alten Mysterien führt uns zum anderen Theile der Beurtheilung, nämlich der Form; denn die Titelbezeichnung „Ein Mysterium" scheint uns doch im literar historischen Sinn gemeint zu sein und auf das Mittelalterliche hinweisen zu sollen. Allerdings die einzige Gattung der Poesie, mit welcher das vorliegende Werk die meiste Aehnlichkeit hat. Sowohl in dem Ernst des Grundgedankens als in der Mischung des Heiligen und Burlesken, sogar der gelehrten und der volksmäßigen Poesie tritt die Gleichheit hervor, hier wie dort treten hunderte von Personen handelnd auf, und hier nicht bloß aus der heiligen, sondern auch aus der profanen, der Welt-, Literatur- und Tagesgeschichte. Schwerlich aber würde man jene zusammenhangslosen, nach den Capitelabschnitten der Bibel angereihten, dialogisirten Erzählungen heute noch überhaupt eine Form nennen; ohnehin treten hier noch rein lyrische Momente hinzu. Die Anlehnung an jene alte Form also würde an sich für uns weder eine Empfehlung noch eine Entschuldigung enthalten; vielmehr betrachten wir die Form dieses Gedichts aus der Natur seines eigenen Inhalts. Es ist ein didaktisches Gedicht. Die Gedanken aber sollen und wollen poetisch gestaltet werden; es soll kein gereimter Kathedervortrag, kein bloßes poetisches Meditiren, sondern eine Ausprägung der Ideen in plastische Lebensformen sein.

Wahrlich mit einer wunderbaren Meisterschaft verfährt der Dichter im Einzelnen. Die Darlegung von Problemen, Conflicten, Widersprüchen und die Nachweisung ihrer Wirklichkeit durch dramatische Scenen ist ein richtiger Plan. Eben so kann man von allen übrigen Theilen des Gedichtes sagen, daß sie in der Wahl der Form wohl getroffen sind; die lyrischen Parthieen sind ganz lyrischen Inhalts und Charakters (wie 7. B. I. und II.); was dramatisch vorgeführt ist, könnte unmöglich die erzählende Weise ertragen, und umgekehrt sind entschieden epische Elemente darin, welche auch diese Form erhalten haben. Der Tact des Dichters ist hierin unendlich fein und fest, und man hat keinerlei Grund, von dieser Ungebundenheit der Gesammtform auf eine Unfähigkeit, sie zu bewältigen, zu schließen. Die ganze Mischung aber erregt allerlei ästhetische Bedenken; sie war überhaupt nur in einem didaktischen Gedichte möglich, und in diesem deshalb, weil die Didaktik als solche überhaupt einen außerhalb der Poesie liegenden Zweck verfolgt, jene nur als Mittel für diesen benutzt und deshalb über sie in allen Formen und Gattungen frei schaltet.

Freilich stimmt hiermit nicht ganz die selbstgestellte Aufgabe des Dichters:

„Des Weltbewußtseins weit zerstreute Lichter
Versammelt er in einen Geistesstrahl,

Daß, wer in seiner magischen Laterne
Die Bilder schaut, genießend Andacht lerne."

Es ist höchstens eine didaktisch-reale, aber keine poetisch-formale Einheit, welche zu Stande gebracht ist. Dies gilt bei weitem nicht blos in Bezug auf die verhältnißmäßig mehr äußerliche Abwechselung in den poetischen Gattungsformen; diese ist, sei es als Erfolg oder Ursache, verbunden mit einer sprung- und lückenhaften Fortbewegung des inneren poetischen Getriebes. Man muß sich das Ganze als ein Lehrgebäude zu denken bemühen, in dessen Darstellung sich Einleitungen, Text, Noten, paränetische Nutzanwendungen, Randglossen, Epilogen u. s. w. unterscheiden, dann wird man jede dieser gelehrten Formen in die entsprechende poetische umgewandelt finden, und erst so vielleicht zu einem zusammenhängenden Bilde gelangen.

(Schluß folgt.)

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 7. Donnerstag, den 5. April. 1855.

Inhalt: Demiurgos. Ein Mysterium von Wilhelm Jordan. — Plattdeutsche Dichtungen.

Demiurgos.

Ein Mysterium von **Wilhelm Jordan.**

(Schluß.)

Wenn wir also schon dem didaktischen Inhalt Mangel an Vollkommenheit und namentlich über die Schönheit und Tiefe des Einzelnen hinausgehende Einheit des Ganzen und Letzten vorzuwerfen hatten, so gilt dies noch viel mehr der künstlerischen Seite. Schon die Struktur der Gesammtdichtung ist bei weitem zu lose und locker; wenn die Beziehungen Agathodämons und Lucifers einen angemessenen Hintergrund bilden, wenn auch das Hereinwagen dieser allgemeinsten Beziehung als allgemeinsten Ausdrucks des behandelten Problems in die Mitte der Handlung, welche den mittleren Kern ausmacht, ebenfalls gerechtfertigt werden könnte, um dadurch die in den wohlangelegten Anfang zurückkehrende Katastrophe anzubahnen: so mußte doch eben diese mittlere und poetische Hauptaktion der einmal aufgefaßten Gestaltung treu bleiben; wir durften nicht bald Heinrich, bald Agathodämon und vollends gar zuweilen Heinrich-Agathodämon vor uns haben; sehr treffend ist die ausgemalte Erziehung Heinrichs, um ihn ohne Störung als Metempsychose des Geistes reiner Güte und Liebe fassen zu können, um so weniger durfte es geschehen, daß diese Zumuthung an die Phantasie des Lesers noch gesteigert wird durch abwechselnd unklares Verhältniß von Sein und Schein. Insbesondere aber erweist sich diese ganze Metamorphose, wohl geeignet um Agath. auf passive Weise eine Rundreise durch die Welt und eine Umschau bei den Menschen halten zu lassen, als sehr unzureichend, schließlich eine praktische Laufbahn, ein aktives Leben, ein mustergültiges Beispiel tugendhaften und glückseligen Wandels an ihm darzustellen; welcher Leser wird den Gedanken los, daß das Innere dieses Mannes keine Menschenseele ist? Vollends, wenn er am Schluß deutliche Anwandlungen dieser seiner im Innersten weit über das Menschenthum hinausragenden Natur hat? — Die Allegorie kann und darf dazu dienen, uns den sonst unfaßlichen Gedanken faßbar zu machen, oder den einfachen Gedanken zu vertiefen, aber sie darf die Idee nicht kreuzen, nicht verdecken und stören. Daß der Lebenslauf Heinrichs, zumal der rothe Faden desselben, die Beziehung zur Helene, dem Faust allzuähnlich ist, wollten wir dem Dichter nicht zum Vorwurf machen; die ganze Entwickelung hat noch des Neuen genug, um eine, wenn nicht originelle doch eigenthümliche und selbständige Dichtung auszumachen; das aber müssen wir um so entschiedener tadeln, daß er in einem so wesentlichen Punkte von seinem Vorbilde abgewichen, zum größten Nachtheil: Faust ist ein großer, aber ein bloßer Mensch. Ueberhaupt hätte der Dichter mehr an den ersten, als an den zweiten Theil des Faust denken sollen! je tiefer er seine Allegorie angelegt hatte, desto klarer hätte sie sich herausringen müssen, anstatt immer mehr ins Nebelreich zu verfließen. Und sind nicht auch die anderen Vorbilder und Vorarbeiter, auf welche der Dichter hinblickt, Prometheus und Hiob, grade dadurch so wunderbar schön und ergreifend, daß sie einfach, von Einem Guß und Klang sind? Es ist aber in der Poesie nicht anders als in der Philosophie; wer aus mehreren Systemen eklektisch seinen Gedankenbau errichtet, wird selten die gleiche Klarheit behalten, welche jedes einzelne für sich hatte. Die Vermischung verschiedener Mythologieen, dazu das fortwährende Durchschießen von Mythos und Wirklichkeit, erzeugt ein pusillanimes Allegorisiren, womit der Dichter sich und seine Leser abquält, thut der Klarheit des Gedankens ebenso wie der poetischen Gestaltung unersetzlichen Abbruch. Nicht das „gelehrte Wissen“ werfen wir der Dichtung vor, welches sie vom Leser fordert, — obwohl ein Dichter nicht voraussetzen darf, daß seine Leser oder gar Leserinnen das Elilama wiedererkennen werden; — aber die Unklarheit in den Motiven und Handlungen. Warum ist der zweite Theil des Faust nicht wie der erste Eigenthum der Nation geworden? nicht wegen seiner Tiefe; auch den Gelehrtesten bleibt er immer fremd und wird es mit jedem Jahre mehr werden. Das Höchste fassen die Menschen, jede Nation das Höchste, welches die Besten in ihr zu gestalten vermochten; weiß doch der Verf. selbst, daß der wahre Idealismus „Götter dichtend Völker zeugt“, weil eben das höchste Ideale ein Volk mit dem Ideale beseelt; nur muß dieser wahre Idealismus sich — nicht in der platten Wirklichkeit — aber in des Geisteslebens eignen hohen Formen auszuprägen im Stande sein; alles kleinliche, zeitliche, endliche und beschränkte Allegorisiren ist nicht Tiefe des Geistes, sondern Schwäche; Erhebung, nicht Anstrengung, fordern die wahrhaft großen Gedanken der Dichtung, ahnen, nicht errathen, mit Sehnsucht suchen, nicht phantastisch tüfteln, muß man nach ihrem Gehalt. — — Im Besondern ist das dunkle Verhältniß zwischen Heinrich und dem Demiurgen, da jener nicht weiß, wer dieser eigentlich ist, auch im Kopfe eines modernen, ganz mit idealistisch-realistischen Tendenzen angefüllten Menschen, der Naturwissenschaften und Politik treibt, ein übernatürliches Wesen, ein Unding ist und keine Stelle hat; von einer noch weiter zu schraubenden Allegorie aber gewiß keine Rede sein darf, wenn hier nicht alle Poesie zerstört werden soll; — unter diesen Umständen ist das Verhältniß, sage ich, peinlich und der Dichter hätte nicht darüber hingehen und es zu einer Qual für die Phantasie des Lesers machen sollen.

Für Faust und Cyprian ist der Teufel und Mephisto ein Wesen, das er kennt und glaubt, bevor er mit ihm verkehrt.

Die tiefsten Schatten aber wirft der Dichter auf den Glanz seines Werkes durch eingestreute komische Partieen; wir sehen hier Apoll in einer Art von bacchantischem Taumel. Nicht als ob wir überhaupt gegen die Mischung des Erhabenen und Komischen ein-

genommen wären; sie ist zumal dem deutschen, dem germanischen Geiste angemessen und natürlich. Aber schon an sich ist alles Komische durchaus individuell, subjektiv, endlich, zeitlich; es ist allemal die Kehrseite des Allgemeinen und Wahren in der Wirklichkeit, und kann zur Folie desselben dienen. Soll aber die Aufnahme des Komischen den Eindruck des Heiligen nicht gänzlich stören, soll es sich mit ihm zu einer Totalwirkung verbinden, so muß es selbst sich in seine Art des Allgemeinen erheben, es muß zum Typischen, Genreartigen werden, wie in Auerbachs Keller oder „vor dem Thore" beim Faust. So viel man weiß, waren es auch in den alten Mysterien immer ganz allgemeine Bezüge, welche den Inhalt der komischen Zwischenspiele machten. Statt dessen hat der Demiurgos die St. Adgarius, St. Bruno und St. Egbertus, und die Heroen von St. Paul zum Gegenstand satirischer Zeichnung gewählt. Hier tritt das Komische erst durch die Kenntniß der bestimmten historischen Thatsachen hervor, bleibt ohne diese unerkannt und unverständlich. Je mehr der Dichter auf den Beifall derer gerechnet hat und rechnen konnte, welche, mit diesen historischen Personen bekannt, die Schattenrisse und Karrikaturen bewundern werden, desto mehr hat er sich von dem hohen Standpunkt der Kunst, von der Hoffnung auf dauerndes Verständniß seines Werkes entfernt Erst die Umwandlung und Umbildung der Figuren in typisch-komische Charaktere, welche auch ohne diese allerspeciellste Zeitgeschichte deutlich und erkennbar werden, hätte der Dichter seinem poetischen Werke gerecht werden können. Grade in dieser Beziehung bedauern wir am meisten, daß der Dichter nicht seinem eigenen Dämonion gefolgt. Er bekennt:

. . . . . . je mehr der Kreis
Vertrauter Freundschaft mir an Beifall spendet,
Ach, desto besser und genauer weiß
Ich selbst, wie Alles noch so unvollendet,
Und fühle mächtiger das Widerstreben,
Mein Lied schon jetzt und so hinaus zu geben."

Kommt dies Blatt vor des Dichters Augen, so wird ihm die strenge und ernste Prüfung seines Werkes hoffentlich nicht zuwider sein, und vielleicht wird ihm Manches, was er dunkel als Mangel gefühlt, dadurch klar werden, und ihm den Weg der Verbesserung zeigen. Göthe hat mehr als ein halbes Leben an seinem Faust gearbeitet; die vorliegende Dichtung ist nicht nicht minder wiederholter Arbeit werth. Wir hoffen auf diese um so zuversichtlicher und freudiger, bedauern die Mängel seiner jetzigen Gestalt um so inniger, als wir darin die vortrefflichsten Bausteine zu einem vollendeten Gebände finden; Bausteine von der edelsten Masse, und zugleich vortrefflich behauen und polirt. Wir haben bereits oben auf den feinen Tact des Dichters in Bezug auf die Wahl der Dichtgattung der einzelnen Theile hingedeutet; glänzender und werthvoller noch bewährt er sich in Styl und Maß der inneren und äußeren Form der meisten einzelnen Gedichte. Die Sprache ist edel, kräftig und zart, je an geeigneter Stelle, auch bei den blühendsten Bildern klar und durchsichtig; Sprache und Vers, beides aus gleichem Guß, man sieht Gedanken, Worte und rythmische Fügung beider in gleichem Momente entspringen, daher beide eine ungemeine Frische, Lebendigkeit, Beweglichkeit und Schmiegsamkeit besitzen, wie sie nur auf der etwas weiten, aber geraden Bahn von Göthe zu Heine gefunden wird. Eine solche Formfülle und einen solchen Formenreichthum wird man selten beisammen finden; nicht blos die verschiedenen Gattungsformen eben, sondern alle Arten von Rythmen und Reimen und Reizen poetischer Sprache, selbst eine kunstvoll durchgeführte Allitteration bringt an einer glänzenden Stelle Metrum und Reim zu vollendeter Formgewalt. Wie leicht und gewandt die Verskunst Jordans, zeigt sich vielleicht am überraschendsten da, wo er Einleitung, Vorrede, kritische Zurückweisung und dergleichen prosaische Dinge, selbst ohne ihnen immer inneren poetischen Schmuck zu leihen, in leicht fließende wohl geschwungene und gelungene Verse bringt. Aber wie hier nothwendig, so zeigt sich auch oft in den eigentlich poetischen Stücken, in den Theilen, welche Gemüth und Herz zu durchdringen, die Aufgabe haben, eben so, wie in den streng didactischen Dialogen ein Ueberwiegen specifisch theoretischer Kunst und Diction. Es sind helle, reiche, schöne Farben, aber es fehlt ihnen dennoch oft jene Tiefe und Sättigung, jenes innerste Lebensmark des schaffenden Geistes, welches, so zu sagen den Sinn der Seele bis auf den Boden ausschöpfend, nicht mehr als Kunst erscheint und wirkt, sondern Natur geworden, und wir darum nicht blos eine edlere Form des Lebens und Denkens vor und über uns sehen, sondern selbst emporgehoben werden in diese höhere gotterfüllte Sphäre. Wir hören und sehen dann die Dichtung nicht, sondern wir sind und leben in ihr. Mit Worten läßt sich diese Stufe der Dichtung nicht genau beschreiben; nur wo sie uns entgegentritt, erbebt unsere Seele freudig darob, und fühlt die Weite des Abstandes von dem, was rhetorische Kunst ist. — Wir finden den Grund dafür, daß der Dichter diese Stufe in seinem Werke nur selten erreicht hat, wesentlich in dem Inhalte des Gedichts und den aufgezeigten Mängeln desselben. Nicht immer ist der Dichter mit seinen Gedanken vollkommen in der Art fertig, daß er mit der deutlichen Vorstellung auch die innige Gemüthsdurchdringung erreicht hat; an manchen Stellen wird dies vielleicht nie der Fall sein; so zum Beispiel ist das ganze Gedicht S. 242 ff. (8) von wunderbarer Schönheit und Tiefe, aber der Schluß ist kalt, traditionell dogmatisch, äußerlich, ohne Eingehen in den ethischen Sinn, welcher allein in dem philosophischen Dichter hier die Wärme erzeugen kann. Aus derselben Ursache leiten wir es ab, wenn der didactische Dialog zuweilen etwas ziehend und zerrend ist, dem Leser oft einfällt, wie die Antwort schlagender und entscheidender sein könnte. Bei Lucifer wäre dies aus seiner ironischen Natur erklärlich, so daß er absichtlich um das punctum saliens herumgeht, aber auch bei anderen Personen ist's nicht minder und nicht seltener der Fall.

Dagegen dürfen wir nicht ungerecht andere Stellen unerwähnt lassen, wo der volle Strom ächter, vollendeter Poesie fließt; die Schilderung Helenens im Bade, das Lied über den Champagner, die beiden ersten Gedichte im zweiten Buche — und mehrere andere, da ist urkräftige Dichtungsweise. Am vollendetsten aber von Allem erscheint die vielleicht unübertreffliche Meisterschaft, welche der Dichter in der paraphrastischen Reproduktion des Prometheus und des Hiob, des letzteren besonders, an den Tag gelegt hat. Vielleicht ist uns hierdurch ein Einblick in das Maaß der Originalität des Dichters gegeben; aber Angesichts dieser Gedichte wollen wir nicht rechten und kritisiren, sie sollen und werden uns lediglich mit freudigem Dank und Stolz erfüllen, mit Stolz auf diese hohe Gabe unseres nationalen Geistes, das Tiefste und Vollkommenste, das Gottgenährte ferner Nationen zu unserem eigensten Eigenthume zu machen, ihm seine eigene Form und Hoheit zu lassen, und doch unsere Hoheit daran zu bewähren, und ihm zugleich durch unsere Form einen neuen Zuwachs zu geben. — Trotz allem also, was wir als verfehlt und unvollkommen an dem Ganzen zu rügen nicht umhin konnten, dürfen wir es uns nicht versagen, in Jordan schon um des tiefsinnigen Verständnisses, um der hochsinnigen Auffassung und der formgewaltigen Aneignung jener höchsten Dichtung des Aeschylus und des Hiob einen gleichen Dichtergeist zu erkennen und zu verehren. Es ist der gleiche Drang des himmelanstrebenden ethischen Geistes, der den innersten Kern des Menschenthums, welcher von der Sonne des Göttlichen zum Leben erwärmt wird, ergreift, zu allen Zeiten mit prophetisch-poetischer Schöpfungskraft begabt, das gottnähernde Leben der Menschheit singt.

Plattdeutsche Dichtungen.

Dem Freunde der poetischen Literatur kann die Erscheinung nicht entgangen sein, daß in neuester Zeit die niederdeutsche Mundart vielfache und zum Theil höchst beachtenswerthe und erfolgreiche Anstrengungen gemacht hat, sich eine dauerhafte poetische Literatur zu schaffen, wie sie mehrere oberdeutsche Dialekte bereits aufzuweisen haben. Es scheint das eine sehr natürliche Reaction zu sein gegen den Schliff und die wachsende Ausbreitung, welche die hochdeutsche Sprache gegen die Dialekte ausübt und erlangt. Wo diese Reaction ihr Gebiet hartnäckig vertheidigt und anderswo herkommende Einflüsse fern zu halten trachtet, wo dies in Dialektdichtungen geschehen ist, kann man immer darauf rechnen, daß sie als poetische Kunstwerke von untergeordnetem Werthe sind. Die Schöpfer der wahren Dialektpoesie, obwohl im Dialekte geboren, sind nothwendige Zöglinge der hochdeutschen Sprache, welche einmal seit Luther für die Literatur und die höheren Bildungskreise ausgebildet wurde und herrschend geworden ist. Sie entdecken in dem Dialekt eben überhaupt noch nicht ausgebildete und zur Geltung gebrachte Kunstmittel, oder das mundartische Material ist aus verschiedenen Gründen gerade ihrer Individualität mundgerechter, als das allgemeine Hochdeutsche. Jedes Material wirkt auf den Stil des aus ihm geformten Kunstwerks; aber es gehört so gut ein Künstler dazu, das Eichenholz dem Auge gefällig zu verarbeiten, als das Polisander-, Jacaranden- oder Rosenholz, was man auch sonst von den besonderen Eigenschaften und Vorzügen dieser Holzarten denken möge. —

Man pflegt zu glauben, daß Dialekte besonders reich sind an Ausdrücken und Bezeichnungen; im Gegentheil, sie sind in jeder Beziehung ärmer, als die ausgebildete Sprache. Man kann zwar sagen, daß ein mundartischer Ausdruck durch viele ähnliche der hochdeutschen Sprache nicht zu übersetzen und vollkommen zu treffen sei; aber man muß sich darin auch nicht täuschen, da subjektive Eindrücke, die meist aus der Jugendzeit herrühren und viel in den Ausdruck hineintragen helfen, nicht geeignet sind, den Werth einer Uebersetzung mit objectiver Gerechtigkeit zu prüfen. Wir meinen, wo vollkommene Uebersetzung wirklich unmöglich ist, da ist auch ein Stück Culturunterschied, da hat die hochdeutsche Culturwelt den Begriff nicht mehr, und zwar hat sie ihn nicht aus Armuth nicht, sondern aus Reichthum. Man muß auch nicht glauben, daß der Dialekt da etwa reicher sei als die ausgebildete Sprache, wo es sich um die Angelegenheiten des Gemüths und des Herzens handelt, wo es also auf eigentliche Cultur des Geistes nicht ankommt. Der Dialekt ist auf dem bezeichneten Gebiete nur am reichsten innerhalb seiner Grenzen, nicht aber im Vergleich mit der hochdeutschen Sprache. Das Volk, — wie Auerbach in seinen Dorfgeschichten sehr richtig bemerkt, — hat nicht das Bedürfniß, viel zu sprechen. Der Umkreis der Rede beschränkt sich auf die positiven Hantirungen und den alltäglichen Verkehr; wo ein Raisonnement am Orte wäre, hilft ein Sprichwort aus; den Redeschmuck bilden Vergleiche. Sprichwörter und Vergleiche sind ausgeprägte Redemünzen, und wer daran am reichsten ist und sie prompt als etwas allgemein Gültiges und Verständliches in die Rede einflicht und fortwährend verschwenderisch auszugeben versteht, der ist der Geistreiche. Der Reichthum besteht im Haben, nicht im Hervorbringen. Das Neue wird langsam, stets unbewußt producirt; es trägt keinen andern individuellen Stempel, als den des ganzen Volkes, das auch in That daran gearbeitet hat.

Diese Kennzeichen eines Dialekts hat der plattdeutsche in hervorragender Weise. Denn er hat sich im Vergleich zu den oberdeutschen in ungleich schärferer Abgränzung und in weiterer Entfernung von der hochdeutschen Sprache erhalten. Es ist bei ihm keine Möglichkeit, eine Eigenthümlichkeit nach der andern, eine Redewendung, einen Ausdruck nach dem andern abzulegen und in allmähligen Nüançirungen hinüber zu gleiten nach dem hochdeutschen, bis nur noch diejenige leise Dialekt-Färbung daran klebt, welche man z. B. in Bezug auf das schwäbische „schwäbeln" zu nennen pflegt; es muß eben entweder hochdeutsch oder plattdeutsch gesprochen werden. Eine Uebergangsstufe, wie sie bei denen vorkommt, welche des Plattdeutschen gewohnt, anfangen, das Hochdeutsche zu lernen, macht sich fast, wie der Uebergang von der Fertigkeit in der einen Sprache zu der in einer fremden. Man pflegt diese Art Zwittersprache, in plattdeutschen Gegenden „messingisch" (von Messing) zu nennen, vielleicht als das Unechte in Vergleich zu dem echten Golde der reinen Sprache.

Vielfach werden die Dialekte, ähnlich wie das stabilere Kostüm des Volks, für Faschingsscherz und Mummenschanz benutzt. Was man damit bekleidet, soll durch den Contrast wirken, den diese Einkleidung gegen das vornehmere Kleid der hochdeutschen Sprache bietet. Solche Profanation des Dialekts ist natürlich weder geeignet, seine innersten Eigenthümlichkeiten oder gar seine Schönheiten aufzudecken, noch ihn auszubilden. Seine Verherrlichung, seine Verklärung dagegen liegt in den Händen der Dichter, d. h. der echten, die sich nicht zum Geschäft der Maskenverleiher für das, was sich zur oberflächlichen Unterhaltung mundartisch kleiden will, hergeben.

Dem Volke liegt das Komische näher, als das Erhabene. Dies ist ein anderer Grund, weshalb man einen Dialekt so lange allein zum Komischen oder nüchtern Prosaischen für tauglich hält, bis der Dichter gekommen ist und das Gegentheil gezeigt hat. Wir halten es z. B. selbst nicht für unmöglich, daß der verrufene Berliner Dialekt in dem Munde des echten Dichters zu dem Ernst gelange, dem er freilich in der Literatur bis jetzt wohl noch niemals gedient hat.

Vor allen hat der plattdeutsche Dialekt das Schicksal gehabt, in der Literatur vorzugsweise als Harlekinjacke zu dienen. Es ist wahr, das Volk schämt sich der Rührung, der Aeußerung seiner sanfteren Empfindungen. Mag es im Herzen, in der Seele wallen und wogen vor Leid oder vor Seligkeit, tief und innig: es versteht wohl, was da vorgeht, in Handlungen darzulegen, aber nicht in Worten; dazu muß es seine Priester haben, den Beichtvater oder den Dichter, denn wofür sind diese die Verweser von Gottes und der Menschen Wort? —

Der Dichter aber ist nicht bloß Verweser des Worts in dessen Eigenschaft als Mittel der Gedankenüberlieferung, sondern auch als Kunstmittel. Ihm ist der Zauber offen, der darin liegt; alle Andern bauen, er musizirt damit und erbaut dadurch, wie Orpheus; alle Andern prägen die Scheidemünze des Verkehrs daraus, er formt die kunstvoll erfundenen, sinnreich verzierten goldenen Schaustücke davon, und einer Sprache sowohl, wie einem Dialekte geschieht Förderung und Ausbildung dadurch, daß ein bedeutender Dichter ihre Schatzkammern öffnet, ihren Reichthum aufdeckt und dadurch mehrt; denn die Dichter kommen aus dem Herzen des Volkes.

Neuerdings ist der plattdeutschen Mundart widerfahren, daß in ihr ein echter Dichter erstanden ist: Klaus Groth. Als wir einen befreundeten Dichter und Landsmann von ihm zuerst mit Enthusiasmus von seinen Sachen reden hörten, lächelten wir zweifelmüthig; denn uns war Weniges aus der plattdeutschen Sprache bekannt, worin wir wahre Poesie fanden, und doch hatten wir immer höchst vortheilhaft von der poetischen Gestaltungsfähigkeit gerade dieses Dialektes gedacht. Aber eine einzige citirte Strophe reichte hin, uns zu überzeugen, daß hier ein wahrer Dichter sei, und mit großem Interesse haben wir den „Quickborn" durch alle seine drei Auflagen gelesen und verfolgt.

Die meisten Vorgänger des Quickborn hatten geglaubt, nicht bloß plattdeutsch (d. h. niederdeutsch), sondern auch platt sprechen, ja denken zu müssen. Ernste, rührende oder gar erhabene Momente

wurden ironisirt oder kamen hausbacken und philisterhaft zum Vorschein. Sie hatten wenig mehr Beruf zum Dichter, als es jeder Reimschmidt hat. Nicht ganz so schlimm ist es mit den Besseren unter ihnen. Diese haben eine Ahnung von dem poetischen Werth des Plattdeutschen, aber sie kennen ihn noch nicht ganz. Sie thun der Sprache Gewalt an; sie ziehn sie zwar nicht an wie ein ganz fremdes Kleid, aber sie meistern doch an ihrer schönen Nacktheit und verbergen oft das Schönste unter unmotivirten Kleiderresten der Verfeinerung. Charakteristisch ist auch, daß sie gern bei jeder Gelegenheit Gewicht darauf legen, daß sie Plattdeutsche sind und damit in den Fehler einer gemachten Exklusivität verfallen, als wäre das Plattdeutsch-dichten noch ein besonderes Handwerk, als wenn es nicht ebensogut, wie jedes Dichten, neben den besonderen auch den allgemeinen Grundsätzen und Regeln unterworfen wäre, die in der Dichtkunst überhaupt gelten.

Wären sie nur rechte Plattdeutsche, dann würden sie auf der andern Seite nicht den Fehler machen, die Resultate des Entwickelungs- und Bildungsprozesses, welche die hochdeutsche Sprache in ihrer Eigenschaft als Dichtungsmaterial herausgearbeitet hat und welche dem Dichter einen großen Apparat für den poetischen Gebrauch fertig gemachter Formen zur Disposition stellt, schlechtweg in der plattdeutschen Sprache anzuwenden. Das ist eine sehr leichte und bequeme Sache, aber es ist arg gefehlt gegen den Geist und den Charakter des Plattdeutschen. Wie überaus wesentlich ist z. B. die strikte Beibehaltung der Wortfolge. Die Nothwendigkeit dieses Gesetzes war uns immer klar und die Nichtbeachtung desselben jedesmal, wenn ein plattdeutscher Dichter auftauchte, eben so unerklärlich als unangenehm. Klaus Groth dagegen hält dieses Gesetz in seinen Sachen nicht allein vollkommen inne, sondern erkennt die Wichtigkeit desselben in der Vorrede zur ersten Auflage mit folgenden Worten an: „Ich warne aus Erfahrung besonders vor willkürlicher Versetzung der Wortfolge. Grade in ihrer Topik trägt die Sprache der Niedersachsen ihren Hauptcharakter. So mühselig es sein mag, es hilft kein Beugen, man zerbricht den saftreichen Sproß, man muß geduldig nach einem ähnlichen suchen, der den geeigneten Wuchs ohne Beschneiden schon mit sich bringt.“ — So ist es in der That.

Das Schaffen des wahren Dichters trägt nicht den Charakter, als mache er etwas nie Dagewesenes, sondern als zeige er nur, daß etwas da ist, als decke er Vorhandenes nur auf, als bringe er den Demanten nur in die rechte Fassung, so daß er in seinem vollen Glanze leuchten könne. Auf diese Weise wird der echte Dichter der echte Schöpfer; er pfropft und pflanzt nicht Fremdes auf einander, macht keine Experimente und Kunststücke, sondern giebt nur die Wärme und das Licht her, daß der Keim sich entfalte und seine in ihm liegenden Bedingungen verwirkliche.

Groth hat dieses wahrhaft dichterische Walten in der plattdeutschen Sprache bewährt. Er thut es nicht ohne Bewußtsein, wie man in seiner Vorrede lesen kann und wie er auch im Buche selbst dadurch zeigt, daß er den ganzen Apparat der Theorie und Technik der Dichtkunst spielen läßt, aber nie hat es den Anschein, als wenn ein Meister oder gar ein Virtuose zeigen wolle, daß dies oder jenes auch im Plattdeutschen zu machen gehe, sondern er erscheint immer einfach wie ein Meister, der es versteht, aber nur auf Plattdeutsch. Das ist der große Zauber, der in seinen Gedichten liegt. Sie klingen wie gewachsen.

Groth brauchte sich nicht ausdrücklich vorzunehmen, „die Ehre der plattdeutschen Mundart retten“ zu helfen, er dürfte nur einfach sagen: „hie bin ich.“ Er brauchte nicht zu sagen: „ich wollte, ich könnte selber kommen, wenn ihr Abends hinterm Ofen sitzt, und euch meine Lieder sagen und sprechen, recht als wäret ihr's selbst, nur mit Reim und Takt, wie die Dichtkunst es lehrt — ihr solltet euch verwundern! — nicht über meine Kunst, denn die halte ich gering, aber über den Klang und Gesang, der in den platten Tönen steckt die da schelten können, wie keine, und doch schmeicheln und weinen, — nicht läppisch wie ein Kind, sondern wie ein Mann, der die Thränen im Auge zerdrückt.“ — Er brauchte nicht zu sagen: ich wollte ich könnte, er ist wirklich, kaum erschienen, überall hingekommen und weit über die Grenzen des Plattdeutschen hinaus. Wir sind Zeuge gewesen, wie für Poesie empfängliche Leute, die keine Ahnung vom Plattdeutschen gehabt haben, sich über das Glossar gesetzt und so lange gelernt haben, bis sie Alles im Quickborn verstanden; sie wurden von dem Dichter angezogen. Wir erinnern uns dabei, daß es uns mit dem Hebel eben so ergangen ist. Die Folge war, daß, als wir später zum erstenmale unter allemannisch sprechendes Volk kamen, wir jeden Bauerjungen, jede alte Frau für hochpoetische, lieddurchwärmte Gestalten hielten, und immer glaubten, wir müßten aus ihrem Munde nichts wie Verse und Lieder hören. Denn auch Hebel ist es gelungen, was Groth nennt das Volk zu idealisiren, was aber eben nichts weiter ist, als es mit Herz und Seele abzuspiegeln in dem Spiegel der Dichtkunst, es ganz in sich aufzunehmen, sein Herz zu sein, nach den Worten des Dichters:

Für Alle muß voll Freuden
Mein treues Herze glühn,
Für Alle muß ich leiden,
Für Alle muß ich blühn.

Wir haben bisher schon so oft gelegentlich gesagt, daß Klaus Groth ein ganzer Dichter sei, daß wir es kaum noch anders und ausführlicher darzulegen hätten, als durch verschiedenartige Beispiele, welche die eine oder die andere Seite von ihm in hellem Lichte zeigten. Er weiß die gemüthvollen, die behaglichen, die wehmüthigen, die humoristischen Saiten anzuschlagen, er kann naiv, wie ein Kind, komisch, schwermüthig sein. Er ist immer einfach und trifft überall das rechte Maaß; nicht diese Ueberhäufung, die immer Alles sagen muß, was sie weiß, und durch einen Zug den andern, den sie eben gemacht hat, wieder zudeckt oder verwirrt. Durch ein einziges, richtig gewähltes Wort, durch eine einzige Wendung, glücklich angebracht, ruft er Stimmungen hervor, giebt er das Gefühl von Situationen, wie die ausführlichsten Bilder und Beschreibungen nicht besser können. Das ganze Volksleben der Marsch giebt er wieder, verklärt und doch so treu, daß man meint, es umziehe uns der Heuduft der Wiesen und der Seeduft der Dünen, als sähen wir die Haide lohen und athmeten den frischen Hauch von Feld und Flur, der die Brust so weit und klar macht und das Herz so gesund und träumerisch selig.

(Schluß folgt.)

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 8. Donnerstag, den 19. April. 1855.

Plattdeutsche Dichtungen.

Bis auf Klaus Groth galten als die vorzüglichsten plattdeutschen Dichter Babst und Bornemann. Jener dichtete im mecklenburgischen, dieser im altmärkischen Dialekt. Beide haben als Dichter nur einen untergeordneten Werth, nur ein literar-historisches und im engeren Sinne kulturgeschichtliches Interesse. Jetzt sind sie nicht recht mehr zu lesen. Für ihre Zeit hatten sie Geltung und durften sie beanspruchen. Babst dichtete in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und zwar zu Rostock, wo ein gut Stück bürgerlicher Wohlbehäbigkeit, Festhalten an Hergebrachtem, Privilegienstolz u. dgl. herrschte. Die selbständige Sicherheit einer See- und Handelsstadt ist ebensowohl geeignet, die Mutter großer Unternehmungen, stolzer Blüthe, als der Boden für ein gut Stück Philisterthum zu sein. Dabei gedeiht nun allerdings die praktische Verständigkeit, und dieser begegnen wir denn auch vielfach in den Gedichten von Babst. Das ewige Lob der alten Zeit und ihrer Bräuche mit Abwehr gegen die Forderungen einer jungen Gegenwart, das breite Auseinanderlegen kreuzbraver Lebensgrundsätze, ein bischen Wohlweisheit, das sich bei solchen Gelegenheiten gern mit daruntermengt, das ist der Inhalt derjenigen Gedichte, welche nicht geradezu Beschreibungen von Rostocker Begebenheiten oder Sitten und Gebräuchen enthalten, und welche um dieses Stoffes willen, wenn auch nicht als Gedichte sehr interessant sind.

Göthe war durch die Blücher'sche Denkmals-Angelegenheit, welche die Rostocker, was das Plastische anbetrifft, besser dem alten Schadow allein überlassen hätten, mit den Werken von Babst bekannt geworden. Er faßte ihn als Naturdichter auf und widmete ihm die Aufmerksamkeit, die man in früherer Zeit mehr als jetzt dieser Art von Poeten zu widmen pflegte. Aber s. g. zeitgemäße Auszüge davon zu machen (der letzte ist vom Jahre 1843) halten wir für verfehlt. Wirklich Zeitgemäßes, d. h. heutzutage als Poesie noch Ansprechendes findet sich selbst in diesem Auszuge grundwenig. Von diesem Wenigen wollen wir ein Gedicht hersetzen, vielleicht das beste in der ganzen Sammlung:

De beßte Tied.

Hüt' bünn ick acht unn föftig Johr'
Unn häww noch keene griese Hor',
Kann ok noch ganz god kieken.
Mien' Vieters sünd ok all' noch god,
Ick et' de Kößten van dat Brod;
Wer söll dorin mi glieken.

Mi schmeckt dat Eten jümmer schön,
Ick goh ahn Stock unn ganz alleen,
Kann fur unn föt verdrägen.
Ick drink mien Schlückschen unn ok Wien,
Ick magg ok in Gesellschopp sien
Unn schlap' di noch to dägen *).

Doch eens iß, watt mi nich gefällt,
Süust bleew ick jümmer in de Welt:
Keen Mäten will mi leewen;
Se gahn nu vör mi an de Sied.
Vör dissen waß dat beter Tied,
Aß se noch bi mi bleewen!

Wir wissen wohl, daß Goethe das auch sehr schön gesagt hat in seinem „Als ich ein junger Geselle war" 2c., allein Babst hat es in seiner Art auch rund und gut herausbekommen und es fragt sich, ob er nicht Goethen auf den Einfall gebracht hat. Auch „Nich all Gold watt schient" und „De Fründ" rechnen wir zu den gelungenen Sachen.

In gleicher Weise findet sich sehr wenig poetisches Gold in „Wilhelm Bornemann's plattdeutschen Gedichten." Aus den hinterlassenen Handschriften des verstorbenen Dichters gesammelt und herausgegeben von Carl Bornemann. Sechste Auflage. Berlin 1854 bei Decker. Diese Sachen haben ebenfalls nur ein vorwiegend literarhistorisches Interesse auf dem Gebiete der Dialekt-Poesie. Bornemann lebte von 1767 — 1851. Seine Gedichte erschienen zuerst in 3 Theilen in Göttingen 1816. Auch sie haben die Vorzüge und die Fehler des Naturpoetenthums. Gleichwie neuere hochdeutsche Dichter mitunter viel Selbstbewußtsein an den Tag und ein gewisses Gewicht auf den Geist zu legen wissen, den sie aufzuweisen haben, so betonen diese wackern Plattdeutschen gar zu gern ihr braves Herz und machen fait von der Biederkeit. Ein sehr begreiflicher Fehler an ihnen ist eine unendliche Länge und Weitschweifigkeit, wozu sie theils durch die geringe Tiefe ihrer Stoffe oder die Unfähigkeit, sie in ihrer Tiefe zu erfassen, theils durch die Ungewandtheit in der Behandlung der Sprache verleitet werden. Am besten ist Bornemann in den Naturbildern, die den Wechsel der Jahreszeiten mehr prosaisch-herzlich als herzlich prosaisch schildern; auch ist ihm die schlichte Erzählung mancher guten Schnurre gut gelungen, so wie er auch oft einen glücklichen Stoffgriff macht; dahingegen findet sich auch so viel Unbedeutendes, Flaches, Nüchternes und Breites, daß der Mißgriff des geehrten Herausgebers um so mehr zu bedauern ist. Dieser besteht darin, daß das Buch nicht wie ein literarhistorisch interessanter Nachlaß, sondern wie eine heutzutage noch gültige poetische Gabe auftritt. Sollte das sein, so hätte sich nicht nur ein Auszug gerechtfertigt, sondern er wäre geboten gewesen; geboten auch, damit nicht die Geduld und die Nachsicht des Lesers sich in Widerwillen verwandle, wenn Gedichte vorkommen von einer Abgeschmacktheit und Häßlichkeit, daß wir uns scheuen müssen hier ihren Inhalt

*) Tüchtig.

oder gar ihre Einkleidung zu wiederholen. Man halte nur nicht den Vorwurf für uns in Bereitschaft, daß wir zu empfindlich sind gegen einen derben und gesunden Ausdruck, der den Nagel auf den Kopf trifft. Wir können in Ernst und Scherz einen guten Puff vertragen; aber wir wissen einen Unterschied zu finden zwischen der sehr gelungenen Ballade von Junker Hans von Platen, der mit einer Koppel Hunden am Hofe des Kaiser Maximilian den Hofschranzen zeigt, was gut pommersch ist, und den empörend platten Späßen in dem Gedicht vom „Frauen-Unglück" (S. 228—237), die das krasseste Mittelalter nicht roher und brutaler aushecken kann.

Ein poetischer Freund schrieb uns Folgendes in unser Exemplar:

Tunkönig is keen Kullerhahn,
Un Surkohl is keen Brod,
Und ok de olle Bornemann
De is noch lang keen Groth.

Doch helpt dat nischt! de Ole blivt
Up sine Been doch fest;
Und wo't plattdütsche Vagels givt,
Do hett he ok sien Nest. u. s. w.

Wir unterschreiben dies Urtheil recht gern und wollen dem wackern Alten seinen Ehrenplatz innerhalb seiner Grenzen in der poetischen Entwickelungsgeschichte des niederdeutschen Dialekts keineswegs streitig machen, aber wir glauben, er würde es selber als einen Irrthum rügen und als ein Unrecht, das man ihm anthut, wenn man ihn in Goldschnitt und vergoldetem Deckel gekleidet, sauber auf geglättem Papier zu Markte bringt, nein, für die Weihestunden des poetischen Genusses auf unsern Tisch legt, anstatt ihn in schlichtem Kleide auf das Bücherbrett des betrachtenden Literaturfreundes zu stellen oder in solche Bildungsschichten zu schicken, wo der Sprung vom Mangel aller Poesie bis zu Groth ein zu großer erscheinen möchte. Wir sagen „erscheinen möchte", denn dieser Sprung ist in Wahrheit nicht vorhanden. Man muß nur nicht immer Poesie und Sprachbildung mit einander verwechseln, den Inhalt mit der Form, den Kern mit der Schale. Wenn im Volke nicht so viel Poesie steckte, wo kämen denn die Volkslieder her? Damit ist nicht gesagt, daß jedes Volkslied in einer Hütte geboren sein muß, aber acceptirt muß es dort werden. Es kann wohl manchmal ein Vers im Volke gefallen, der keine Poesie hat, aber ein dauerndes Verhältniß knüpft es nur mit der Poesie im Verse.

Nach einem Frühlingsgewitter geht nicht nur der Mai und seine Blumen auf, sondern es schießt auch allerlei Unkraut mit hervor, harmloses und schädliches, es kommt nicht so genau darauf an, der Frühling ist ein gar reicher Herr. So hatte kaum Klaus Groth den Reichthum seiner poetischen Seele entfaltet, als sogleich eine Menge kleinerer Geister ausriefen: „gut Wetter fürs Plattdeutsche!" und denn auch bald mit ihren Produkten aller Art zu Markte trabten. Die meiste Popularität unter ihnen hat sich erworben:

„Läuschen un Riemels. Plattdeutsche Gedichte heiteren Inhalts in mecklenburgisch-vorpommerscher Mundart von Fritz Reuter. Anklam, bei W. Dietze." Dieses Buch enthält 63 Schnurren, meistentheils bekannte Geschichten, die überall erzählt werden, auch theilweise schon gut, z. B. von Hebel, erzählt worden sind, überall passiren konnten, einige freilich auch von localem Ursprung. (Diese sind die schwächsten.) Solche Dinge in eine bestimmte prompte Form zu gießen, sie gleichsam für die Mittheilung zu redigiren, sie für einen bestimmten Hörerkreis zu bearbeiten, ist eine ganz gute Aufgabe. Der Verfasser zeigt einiges Talent hierzu, in so fern er Beobachtung an den Tag legt und allerdings den Ton sehr richtig zu treffen versteht, aber zum vollständigen Gelingen geht ihm doch vielfach ab, was den Poeten macht, der richtige Griff für die Stoffe (auch aus dieser 2. Auflage konnte noch „Schwaches und Unpassendes" herausgeschieden werden) und die Beherrschung der Form. Der Vergleich mit Klaus Groth zeigt dies im hellsten Lichte. Klaus Groth stellt sich, angefüllt mit poetischen Gedanken, ausgerüstet mit der ganzen Technik, mit der Kunst des Dichters mitten in das Volk, lauscht ihm all seine Ausdrucksweisen, die nur einen Gran von poetischem Gehalt in sich haben, lauscht ihm seine Züge, seine Motive ab, läßt seinen poetischen Odem hineinströmen in dieses Material und giebt dem Volke so sein eigentliches, unverkennbares Eigenthum zurück. — Reuter dagegen nimmt seine äußerlichen Stoffe aus dem Alltagsleben des Volkes oder — aus dem Meidinger und würde dem Volke gewiß, was er auch beabsichtigt, viel Plaisir machen, wenn er ihm seine Schnurren in seiner Art gut gesalzen und in Prosa wiedererzählte, — obgleich das auch keine leichte Sache ist — aber er verdirbt sie durch den Zucker. Der Zwang, den er sich mit der gebundenen Rede auferlegt, verleitet ihn einmal zu kleinen Fremdartigkeiten und zu jener oben schon als unzulässig erkannten Verletzung der eigenthümlichen Wortfolge, endlich zu einer unerträglichen Breite, welche nur da am Orte ist, wo sie, gut motivirt, zur Charakteristik dient. Also gerade worauf Reuter in seiner Vorrede ein so großes Gewicht legt, nämlich daß seine Gedichte unbefangene, gesunde Straßenjungen wären, gerade darin fehlt den Meisten seiner Stücke etwas. Als Magnus seinen berühmten neapolitanischen Fischerknaben malte, und sich dazu einen auffallend hübschen Buben in die Werkstatt bestellt hatte, trat dieser Junge mit geborgtem Hut und geliehenem unzerrissenen Hemde zu dem vornehmen deutschen Maler ein, so daß dieser ihn eilig heimschicken mußte, damit er seine malerischen Lumpen wiederanlege. So die Straßenjungen des Herrn Reuter. Sie sind nicht unbefangen und naiv, sie leiden an Reimzwanz und wissen sich in ihrer Dorfluft beobachtet. Es wird keinem Vernünftigen einfallen, die Arbeiten Reuters so albern zu beurtheilen, wie er von der Frau von Hohendunst und den Herren Blauen- und Trübendunst in seiner Vorrede voraussetzt, im Gegentheil, will er seine Straßenjungen recht gesund vorführen, so muß er selber den Respect vor ihnen haben, sie nicht als poetische Krüppel auftreten zu lassen; denn nicht bloß das ist Verwahrlosung des Stoffes, wenn Einer daraus machen wollte, was gar nicht darin liegt, sondern auch das, wenn Einer nicht herausbringt, was darin liegt. Das messingsche Material steht Reutern bei weitem besser zur Hand, und „Moy ingericht", eine Geschichte, die ganz in dieser Mischsprache geschrieben ist, stellt sich als ein wahres Meisterstück in dieser Gattung dar. Nicht zu breit vorgetragen, höchst vortrefflich in der Wahl der charakteristischen Ausdrücke, thut es uns nur leid, daß der Schlußvers, der die Pointe bringt, nicht die Regel von der Unantastbarkeit der Wortfolge innehält, wodurch er minder schlagend wird. Und er ist so sehr einfach und leicht zu ändern.

Was wir bei Reuter vermissen, Gewandtheit in der poetischen Verwerthung seines Materials, das finden wir mehr bei John Brinckman im:

„Aus dem Volk für das Volk." Plattdeutsche Stadt- und Dorfgeschichten. Erstes Heft, Güstrow, bei Opitz & Comp. 1854. Das Heft enthält eine ganz lustige Geschichte: „Dat Brüden geiht üm." Es ist darin viel echter Ausdruck, viel gute Beobachtung, kurz gutes Material vorhanden; man bemerkt auch, daß eine dichterische Hand hier gearbeitet hat; nur wünschten wir dem Ganzen mehr organisches Leben; es ist nicht überall gelungen, die Massen in Fluß zu bringen. Man kommt hinein, man kommt aber auch oft wieder heraus. Und so bekommt es den Anschein, daß das Büchlein, dem wir übrigens eine Fortsetzung wünschen, mehr geschrieben ist, um Andern, als um sich genügen. Nun soll aber bekanntlich die Rose sich nur geben, um zugleich dem Garten zu geben.

Wir müssen bei dieser Sache noch ein wenig verweilen; denn es ist merkwürdig, welch' einen Windmühlenkampf die verschie-

denen Vorreden der neuen plattdeutschen Literatur gegen vermeintliche Feinde erheben. Da heißt es, dieselbe wäre nicht für jene schon oben erwähnten Dunstmenschen, nicht für blasirte Egoisten mit der vornehmen Etiquette des odi profanum vulgus an der Stirn, nicht für die, welche Oden und Dithyrambenton oder Sentimentalität der modernen Lyrik lieben. Als ob für dergleichen Leute überhaupt irgend eine gesunde poetische Literatur wäre? Als ob nicht jedes für Poesie empfängliche Gemüth immerdar dem ächten Dichter weit geöffnet stünde, auch wenn ihm sein Herz eingiebt, in einer besondern Mundart zu schreiben? — Und dann geht es an ein Loben des plattdeutschen Dialekts, meist ungerechter Weise auf Kosten der hochdeutschen Sprache. Als ob im Dialekt allein der ganze Zauber der Dichtkunst stäke. Der Dialekt wird Euch nicht erheben, Ihr sollt den Dialekt erheben, dadurch daß Ihr zeiget, er ist ein Metall, aus dem sich eine wohlklingende Glocke gießen läßt. Wozu auch der Krieg gegen blinde Dialekt-Verächter, da jeder Andere dankbar nimmt, wenn nur etwas Rechtes gegeben wird. Ist das Plattdeutsche denn so voll Reichthum und Herrlichkeit, wohlan so zeiget es. Aber es wird Niemandem gelingen, der dazu nicht eine reiche und herrliche Seele mitbringt. Und damit sind wir wieder bei Klaus Groth angelangt, von dessen näherer Betrachtung uns nichts länger abhalten soll, weder das „Plattdeutsche Konfect" von A. Dräger, Anclam bei Dietze, wovon nichts taugt, als die Schüssel, d. h. die plattdeutschen Sprichwörter, womit jede Seite des Buchs eingerahmt ist, noch die „Gedichte in plattdeutscher Mundart" von Gustav Jung, aus der Priegnitz, Berlin, J. A. Wohlgemuth. 1855, ein sehr schwacher Nachahmer von Bornemann, dessen immerhin gut gemeinte Sachen ohne alle Spur von Poesie sind — ahnwaddig Tüg, wie die Plattdeutschen sagen würden.

Erquicken wir uns also an Klaus Groth. Hier eine Probe seiner Naturschilderung:

Dat Dörp in Snee. [1]

Still as ünnern warme Dek
Liggt dat Dörp in witten Snee,
Mank [2] de Ellern slöppt de Bek [3],
Unnert Is de blanke See.

Wicheln [4] stat in witte Haar,
Spegelt slapri all de Köpp,
All is ruhi, kold un klar,
As de Dod, de ewi slöppt.

Wit, so wit de Ogen reckt,
Nich en Leben, nich en Lut;
Blau nan blauen Heben [5] treckt
Sach de Rok [6] nan Snee herut.

Ik much slapen, as de Bom,
Sünner Weh und sünner Lust,
Doch dar treckt mi as in Drom
Still de Rok to Hus.

Und dieselbe Hand, die diese feine Winterlandschaft, diesen zierlichen Koekkoek gemalt hat, versteht es, die großartigen Naturerscheinungen mit einer seltenen Gewalt zu schildern; so ist z. B. das Herannahen der Fluth, der sich zwei Jäger, die bei hellem schönem Wetter auf die Jagd gehen, nur mit der größten Anstrengung und der äußersten Noth entziehen, in so lebendigen Farben dargestellt, daß wir es mit zu erleben meinen.

Und gerade so geht es wieder mit den Genrebildern. Es sind die lieblichsten Meyerheims in den „Familienbildern" neben einem Schlachtengemälde, welches Adam nicht glänzender und ergreifender schildern könnte. Wir können es uns nicht versagen, von beiden

[1] Das Dorf im Schnee — [2] zwischen — [3] Bach — [4] Weiden — [5] Himmel — [6] Rauch.

Arten zwei Bilder vorzuführen. — Es ist Sonntagmorgen. Das ganze Haus ist draußen auf dem Felde oder in der Kirche; nur der Großvater und sein Enkel sind zu Hause. (S. 158.)

Dar seet de Ol — de Been vaerkrüz [1] an Abend,
De Nachmüz leek man eben ut den Lachnstohl,
Un heel dat Bok, dat jüs de Sünn darop schin.
Sin Enkel stunn mit beide Arms opt Lachnelsch
Un keek mit in un seeg em aewer de Schuller.
De Ol weer ganz verdeept un röhr de Lippen
Un jag de Flegen dann un wann vunt Bok;
Nieschierig folg de Jung dat mit de Ogen
Un mak den Hals so lank, as wull he't eten.
De Sünnschin full em op sin blanke Back
Un spel as Gold em in de gelen Haar.

So steiht int Holt en Martjen bi en Stubben: [2]
Op beide fallt de Sünn un beide drömt —
Vun Lust un Glück de Een — vum Dod de Anner.

Dat weer ok ebn so ruhi as int Holt,
Man höe den Kater sagen [3] ünnern Abend,
De Steilitsch [4] wett sin Snawel anne Wiern [5]
Un knapp de Korns un strei dat Sluf [6] herum,
Steek denn den bunten Kopp herut ut Bur,
Un keek sik um so listi as en Hahn,
Denn dalwarts [7], trock [8] sin Fingerhot herop
Un drunk un leet em sakn un glup [9] em na.

Aber man muß es lesen, wie sich an dieses Bild sogleich ein anderes reiht, wo die Hausgenossen eintreten, den Kaffee miteinander genießen und vom Auswandern reden. Wie dann später das Schicksal Heinrichs, des kleinen Enkels, weiter erzählt wird, wie er sich in der Welt umsieht u. s. w., bis endlich schon von seinem Sohn die Rede sein kann. In dieser Kette von Familienbildern kommt auch eine Schlachtenschilderung vor. Da heißt es (S. 169):

Do keemn se langs de Weg as keem de Floth,
Un Per [10] und Minsch und Köpp un Arms un Säwels —
As wälter [11] sik en Wagg [12] den Strand herop —
Dat mutt noch mit, dar kann keen Drippen [13] wiken,
Dats all een Klumpen vuller Schum un Wuth,
De Per as rasend, und de Minschen baben,
As flüggt en Koppel Kreiden [14] vaer en Storm —
De armen Lüd! — wat hölpt? — se mussen raf —
Wi stunn' as Pahlen — „Für!" dar fulln [15] se hin,
As puß en Wind dat Hackelsch [16] vun en Del.

Wer störtt, de liggt; wi Annern blivt [17] der na,
Un gat der stramm hendaer, daer Dick un Dünn
Un Küll un Hitt — de Hitten is dat Slimmste,
Wenn man vaer Dörst nix Anners denken kann:
Denn geit man redi [18] dedömn mit walen Ogen
Un süht un hört un denkt man jümmer: Water!

Aber ebenso bewunderungswürdig als Groth die Schilderung, das Descriptive in seiner Gewalt hat, ebenso gut handhabt er die Lyrik, das längere erzählende Gedicht, die knappe Ballade; z. B. (S. 254):

Se is doch de stillste vun alle to Kark!
Se is doch de schönste vun alle to Mark!
So weekli, so bleekli, un de Ogen so grot,
So blau as en Heben un deep as en Sot.

Wee kikt wul int Water, un denkt ni sin Deel?
Wer kikt wul nan Himmel, un wünscht sik ni veel?
Wer süht er in Ogen, so blau un so fram,
Un denkt ni an Engeln, und allerhand Kram?

[1] kreuzweise — [2] ein Marienblümchen bei einem Baumstumpf — [3] sägen, figürl. schnarchen — [4] Stieglitz — [5] Eisendraht — [6] Samenhülsen — [7] herunterwärts — [8] zog — [9] mit großen Augen nachblicken — [10] Pferde — [11] wälzte — [12] Woge — [13] Tropfen — [14] Hanfe Krähen — [15] fielen — [16] Häckfel — [17] bleiben — [18] förmlich.

Die erzählenden Gedichte sind musterhaft komponirt und wie von selber entwickelt sich eine fesselnde Situation darin aus der andern. Nirgend sind leere oder unfreiwillige Längen, etwa durch den Kampf mit dem Material erzeugt, vielmehr gliedert sich dieses in prägnanter Weise einer ihrer Herrschaft völlig sichern Hand, die nur das poetisch Nothwendige herbeizieht. Gewöhnlich beginnen die Erzählungen mit einer Schilderung von Scenerie oder Personen, welche einen, wir möchten sagen präludischen Charakter haben, so daß sie die erforderliche Stimmung vorzubereiten sehr geeignet sind, und ehe man es merkt, ist man mitten in der Geschichte. „Hanne ut Frankrik", „Peter Plumm" und die „Familljenbiller" sind eine wahre Bereicherung unserer Literatur auf dem in Rede stehenden Gebiete. In der eigentlichen Volksballade, unter denen „Hartleed" und „Verlarn" Stücke ersten Ranges sind, weiß der Dichter auf wunderbare Art den Ton zu treffen, ebenso in denen historischen Inhalts, wie „Hans von Zütphen" u. s. w.

Es ist außer aller Frage, daß zur außerordentlichen Wirkung der Groth'schen Sachen nicht wenig beiträgt sein Geschick, das er in allem an den Tag legt, was das Technische betrifft; es giebt ohne Zweifel Viele, welche sich dieser Macht der Technik nicht deutlich bewußt werden, obwohl sie dieselbe empfinden. Groth dichtet nicht nur in den verschiedensten Versmaaßen, die er sehr charakteristisch zu wählen weiß, sondern er hat sogar an einzelnen Virtuosenstücken seine vollkommene Beherrschung der Form bewiesen. Dahin gehören „An de Maan", ein Gedicht, worin er eine Fülle von weiblichen Reimen zusammengehäuft hat, woran die niederdeutsche Sprache ebenso arm ist, als ihre Tochter, die englische. Ferner: „Aanten int Water" (Enten im Wasser), ein Stück, welches, rasch gelesen, ganz den Eindruck von Entengeschnatter macht. In dem schon erwähnten „Hanne ut Frankrik" zeigt der Dichter, ein wie vortrefflicher Hexameter sich in der plattdeutschen Sprache bauen lasse. Allen diesen auf jeder Seite hervortretenden Beweisen von technischer Meisterschaft gegenüber war es um so überflüssiger, daß Groth — wie man uns mitgetheilt hat, falsch berathen — sich in seinen, vor einiger Zeit erschienenen hochdeutschen Sonetten als richtigen Zunftgenossen legitimiren zu müssen glaubte. Wir hören, daß die auch in unserm Literaturblatte minder günstig beurtheilte hochdeutsche Gabe wesentlich aus Jugendarbeiten besteht, und haben eine große Beruhigung darüber empfunden.

Ein besonderes Kreuz für den ungestörten Genuß niederdeutscher Gedichte bildet die durchaus nicht feststehende Orthographie. Die von Ritter in seiner mecklenburgisch-plattdeutschen Grammatik (Rostock und Schwerin bei Stiller. 1832) vorgeschlagenen Grundsätze, die auf eine möglichst getreue Darstellung des Klanges hinauslaufen, sind unbedingt abzulehnen, wogegen diejenige Schreibung sich als die am meisten praktische bewährt, welche von der allgemein gekannten hochdeutschen möglichst wenig abweicht und daher dem Auge vertraut erscheint. Wir sind es ja auch im Hochdeutschen von Jugend auf gewohnt, daß sich Klang und Zeichen nicht vollkommen decken, warum sich also im Plattdeutschen diese Qual auflegen, welche statt zu helfen, stört. Kein Plattdeutscher hat eine Ahnung davon, was Ritter mit „Urn" sagen will. Schriebe er Uhren oder Uhrn so würde der Mecklenburger wissen, daß der Pluralis von „Ohr" (Ohren) gemeint ist. Für den Ditmarschen, Westphalen und Pommern muß man sogar „Ohren" schreiben (Groth thut es auch), und alle drei werden das Wort, wenngleich unter einander ziemlich übereinstimmend, doch durchaus verschieden vom Hochdeutschen und zwar mit einer Beimischung von A im O aussprechen. Nichts ist aber sicherer, daß, wenn man „Uen" ausspricht, wie es geschrieben steht, man möglichst weit entfernt ist von der richtigen mecklenburgisch-plattdeutschen Aussprache von „Ohren", welche platterdings mit den bestehenden Zeichen sich nicht schreiben läßt. Ein anderes Beispiel: Wozu das Wort „von" durch die Schreibung „sonn" fremdmachen, da es bei den verschiedenen niederdeutschen Dialekten zwar seinen Vokal in a und u verändert, aber doch nicht andere Consonannten verlangt als im Hochdeutschen. Die Mecklenburger werden sich wundern, wenn wir ihnen sagen, daß „femer" (mit einem Akut auf dem ersten e) so viel als „vermiethete" heißen soll. Es versteht sich, daß für einige Vokallante besondere Zeichen eingeführt oder Verständigungen getroffen werden müssen; aber damit ist auch die Hauptsache erledigt. Professor Müllenhoff hat sich um den Quickborn (in der 3ten Auflage) ein unbestreitbares, großes Verdienst erworben, indem er eine auf vernünftigen Grundsätzen beruhende, konsequent durchgeführte Schreibweise hingestellt hat, die es auch jedem andern Plattdeutschen, der den zu Grunde gelegten Ditmarscher Dialekt nicht spricht, leicht und natürlich macht, seine Aussprache zu substituiren.

Von allen oben erwähnten Dichtern schreibt Brinckman am meisten für's Ohr, wird dadurch dem Auge unverständlich und macht seine Sachen schwer zu lesen. Man muß sich erst besinnen, was z. B. „Vahre" heißen soll und lies't das doch nicht besser, als „Varer"; ja man kann dreist „Vader" schreiben und jeder Plattdeutsche wird doch das d in der Mitte r sprechen, gerade wie der Schwabe „isch" lieset, wenn man auch immerhin „ist" schreibt. Nach Groth befolgt die beste Schreibweise H. F. W. Raabe in seinem: „Allgemeinen plattdeutschen Volksbuch". Sammlung von Dichtungen, Sagen, Märchen, Schwänken, Volks- und Kinderreimen, Sprüchwörtern, Räthseln u. s. w. Wismar und Ludwigslust, bei Hinstorff. 1854. Da ist kein Jagen nach einer phonetischen Schrift; vielmehr geht der Herausgeber einen allgemein verständlichen Mittelweg und seine Sammlung lies't sich sehr leicht. Sie ist ohnedies sehr reich, und gut zusammengetragen; sie bringt nicht bloß, weil sie Vieles bringt, Manchem Etwas, sondern durch gute Wahl Manchem Vieles. Nur in Einem ist sie zu reich. Wir glauben, für ein Volksbuch hätte der geschätzte Herausgeber wohlgethan, den „Allerhand ollen Awerglowen" wegzulassen. Daß das Volk in Mecklenburg, gerade so gut wie anderswo, nicht im geringsten über, sondern tief im Aberglauben steckt, hat ja Spitta erst kürzlich in schaudererregenden Beispielen an die Oeffentlichkeit gebracht. Es kann doch geschehen, daß hier und da, was der Herausgeber am wenigsten gewollt hat, dem Aberglauben durch das „Allerhand" ꝛc. Vorschub geleistet wird, trotzdem daß „ollen" darüber steht. He is leider Gott's nich so old. Auf den weiteren Inhalt des Buchs gehen wir das nächste Mal näher ein.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 9. Donnerstag, den 3. Mai. 1855.

Inhalt: Plattdeutsche Dichtungen. Raabe. Storm. Giesebrecht. Bärmann. — Jugendschriften von Ferdinand Schmidt.

Plattdeutsche Dichtungen.

Also wir wollten noch den Inhalt des Raabe'schen allgemeinen plattdeutschen Volksbuchs näher betrachten. Derselbe zeigt sich, wie wir schon bemerkten, von großer Mannigfaltigkeit und ist mit ziemlicher Kenntniß des Literaturgebietes, aus dem die Sammlung schöpft, zusammengesetzt. Zu wiederholten Malen finden sich mehrere Handvoll Sprüchwörter eingestreut, welche wir schon oben als die gangbare Redemünze des Volkes bezeichnet haben. Es dürfte nicht uninteressant sein, hier einige zu verzeichnen, da sich gerade in den Sprüchwörtern der Volksgeist rein und unbefangen und in seiner Natürlichkeit abspiegelt.

De Flicken mütt ümmer grötter sin, as dat Lock. — Der Flicken muß immer größer sein, als das Loch.

Uenner'n Fäurer Heu is noch keen Mus stickt. — Unterm Fuder Heu ist noch keine Maus erstickt.

Wer nicks mit Minschen ta dohn hebben will, mutt ut de Welt trecken. — Wer nichts mit Menschen zu thun haben will, muß aus der Welt ziehen.

Wat helpt all dat Lapen, wenn'n nich up'n rechten Weg is. — Was hilft alles Laufen, wenn man nicht auf dem rechten Wege ist.

Den sin Aben warm is, de meent, dat's allewegt Sommer. — Dessen Ofen warm ist, der glaubt, es sei überall Sommer.

Wat is de all lang dod, de vör'n Johr stürv! — Wie lange ist doch schon todt, der vor einem Jahre starb!

He is en kloker Maler: geraden em de Engels nich, so malt he Düwels darut. — Er ist ein kluger Maler: gerathen ihm die Engel nicht, so macht er Teufel daraus.

Spaß mütt Schaptähn hebben, keen Hunn'nthän. — Spaß muß Schafzähne haben, keine Hundezähne.

Hol' Di an'n Tun, de Himmel is hoch. — Halt' Dich am Zaun, der Himmel ist hoch.

Gott verlett keenen Dütschen; hungert em nich, so döst't em doch. — Gott verläßt keinen Deutschen; hungert ihn nicht, so durstet ihn doch.

Eine eigenthümliche Art von sprüchwörtlicher Redemünze bilden diejenigen Redensarten, welche einem mitunter schon sprüchwörtlich geformten Ausspruche eine komische Anwendung desselben hinzufügen, die sich nicht selten fast zu einer kleinen Anekdote ausdehnt. Z. B.

Ei is'n Ei, seggt de Köster, un langt na't Goos'ei. — Ei ist Ei, sagt der Küster, und langt nach dem Gänseei.

Irren is minschlich, seggt de Hahn, da tredt he ne Aant. — Irren ist menschlich, sagt der Hahn, da trat er eine Ente.

Wenn't man irst gewennt is, seggt de Bäcker, as he mit de Katt den Aben utwischt. — Wenn man's nur erst gewohnt ist, sagt der Bäcker, als er mit der Katze den Ofen ausfegte.

Allens kümmt an'n Mann, seggt die Diern, blot ik nich. — Alles kömmt an den Mann, sagt die Jungfer, nur ich nicht.

Wat wesen mutt, mutt wesen, seggt de Jung, und köfft sick ne Multrummel. — Was sein muß, muß sein, sagt der Junge, und kauft sich eine Maultrommel.

Wa doch de Welt up un dal geit, säd de Voß un satt up'n Sodschwengel. — Wie doch die Welt auf und ab geht, sagte der Fuchs und saß auf dem Brunnenschwengel.

Von neueren Dichtern begegnen wir Theodor Storm, dem Dichter des Immensee, der unsers Wissens weiter nicht als Dialektdichter aufgetreten ist. Das mitgetheilte Lied ist aber so ansprechend, daß wir uns nicht enthalten können, es herzusetzen.

Gode Nacht.

Oever de stillen Straten
Geit klar de Klockenslag:
God' Nacht! Din Hart will slapen,
Un morgen is ok en Dag.

Din Kind liggt in de Wegen,
Un ik bün ok bi Di;
Din Sorgen un din Leven
Is allens üm un bi.

Noch eenmal lat uns spräken:
Goden Abend, gode Nacht!
De Maand schient up de Däken,
Uns' Herrgott hölt de Wacht.

Storm kam schon vor längerer Zeit mit anderen Freunden auf den Gedanken, die Märchen, Sagen und Lieder von Schleswig-Holstein und Lauenburg zu sammeln, welches denn nachher von Karl Müllenhoff ausgeführt worden ist. Wir besitzen von diesem fleißigen Sammler einen ziemlich starken Band von derartiger Volkspoesie und Raabe scheint ihn auch für sein Buch benutzt zu haben, während er die Geschichten hier und da aus dem Hochdeutschen in's Plattdeutsche übertragen und sonst für den sich vorgestellten Leserkreis zugestutzt hat.

Wir möchten den Verfasser darauf aufmerksam machen, daß er Mecklenburg in der Weise abzusammeln unternehmen möchte. Die Ausbeute wird größer sein, als man sich vorstellen mag. Eine Menge von Kinderreimen z. B., die weder er noch Müllenhoff hat, sind uns noch im Gedächtniß, wie:

„Suse, lewe bruse wo weiet de Wind,
Kum min lütt Farken un weg mi dat Kind" 2c.

Oder:

Göf' up de Deel, Göf' up de Deel,
Ganten darbi,
Knecht lat min Mälen stahn,
Dat segg' ik Di 2c.

Oder:

Hop Hop Habermann,
Treck' den Burn de Stäveln an 2c.

Da der Verfasser, namentlich bei den Beiträgen in gebundener Rede, überall die Namen der Dichter anführt, so irren wir vielleicht nicht, wenn wir annehmen, daß sie ihm unbekannt waren, wo

es nicht geschehen ist, und sind im Stande, zwei Namen wenigstens beizubringen: „Vom Sähn de sick wat versöcht" rührt von J. G. E. Kugler her, dem Vater unseres Kunstforschers, der in Pommern, in und bei Stettin lebte. Es findet sich hier und da etwas anders und zwar charakteristischer unter Nr. 20 in Büsching und v. d. Hagen's „Sammlung deutscher Volkslieder", und wird daselbst aufgeführt als mündliche Ueberlieferung aus Ziemkendorf in der Ukermark an der pommerschen Grenze, soll indeß auch als fliegendes Blatt existiren.

„De Hünen", "de Lewark un de Sünn" sind zwei Gedichte von Ludwig Giesebrecht, der in seinen „Gedichten" (Leipzig 1836), ein Buch der Niedersachsen, ihrer sechszehn mittheilt, durch welche er sich als einen plattdeutschen Dichter vom reinsten Wasser darstellt. Eins dieser Lieder: „Wihnachtsheiligabend" ist von Franz Kugler in seinen Liederheften (Stuttgart, Ebner u. Seubert) sehr schön in Musik gesetzt.

Noch haben wir den Hamburger J. N. Bärmann zu erwähnen, von dem der Verf. auch einige, zum Theil sehr ansprechende Sachen aufgenommen hat, vor allen: „Dat Kinnerspill." So viel wir wissen, existirt von diesem Dichter auch ein plattdeutsches Lustspiel: „Kwatern", welches ehedem mit Beifall gegeben sein soll. Wir können nicht aus eigener Kenntniß darüber berichten.

Daß der alte Lauremberg und der ehrliche Sackmann auch nicht in dem Buche fehlen, versteht sich und bestätigt unseren Ausspruch, daß Raabe sich recht fleißig umgesehen hat, um nach allen Richtungen hin eine recht mannigfaltige Sammlung zusammenzubringen.

Jugendschriften von Ferdinand Schmidt.

Homer's Odyssee bei G. Behrend; **Nibelungen, Gudrun, Fichte's Jugend, Herder als Knabe und Jüngling, Mozart, Janko der Maler** u. s. w. bei Carl Barthol. Berlin.

Das unendlich Kleine ist, wie in der Mathematik so in Philosophie und Leben, eben so schwierig zu erfassen, als das unendlich Große, wiefern eben in beiden das Unendliche ist. Die Gestaltung und Pflanzung des unendlichen geistigen Gehaltes ist in gleicher Weise die Frucht eigenthümlicher Schöpfungskraft, ob es für die Großen, Erwachsenen, oder für die Kleinen, Erwachenden geschieht. Darum ist, wie weit verschieden auch die Art und das Ziel des Schaffens sei, doch die Seltenheit des Gelingens die gleiche. Was dort die Bildung und Ausbildung des Hohen und Höchsten im Menschenthum ist, das ist hier die Hineinbildung desselben in die Menschenkinder. Jugendschriften gehören deshalb zu dem Schwersten und gute zu dem Besten was die Literatur hervorzubringen vermag; freilich dann nur, wenn man den Maßstab daran legt, der in dem Gesagten angedeutet ist. Der Autor von Jugendschriften muß zu dem Gemüth des Kindes hinabsteigen und mit ihm gleich werden; dies kann auf einem zwiefachen Wege geschehen, so wie der Unterschied der eigenthümlichen Stufe des kindlichen Geistes von dem des Erwachsenen zwiefach aufgefaßt werden kann: er wendet sich entweder an die Reinheit, Unschuld und Empfänglichkeit des Kindes und wird mit ihm ein kindlicher Engel oder an die Unwissenheit, Unbildung und zerstreute, ziellose Neigung und wird ein kindischer Narr. Das Kind z. B. dürstet nach Anbetung und Verehrung, aber der Eine macht ihm aus seinem täglichen Schmuck und Zierrath ein goldenes Kalb, der Andere bringt ihm die Bundestafeln vom Himmel. Dies ist das wahre Verhältniß zwischen dem Struwelpeter, Tolpatsch und Plappermäulchen gegen die biblischen Erzählungen und die Odyssee. Jean Pauls Ausspruch enthält eine ewige Wahrheit: für Kinder sind nur die besten Bücher eben gut genug. Was von den Kindern, gilt eben auch für das Volk, das in seiner männlichen Reife nur noch eine kindhafte Bildung hat. Und hier haben wir den rechten Maßstab, welcher wechselseitig angewendet werden mag: die besten Jugendschriften sind die, welche zugleich die besten Volksschriften sind, und umgekehrt. In Folge dieser Gegenseitigkeit wird freilich der Sinn des Maßstabes ungewiß, und wir müssen ihn an sich erläutern, zumal für die Volksschriften allerdings noch andere Elemente hinzutreten können, welche ihr einen mehr individuellen Character geben, z. B. specifisch nationale und praktische. — Betrachten wir die Sache sogleich im Zusammenhange mit ihren psychologischen Gründen. Der Werth und die Größe eines jeden Dinges wird nur durch Vergleichung erkannt; Kinder halten daher nur das Größere für groß, nur in dem Edelsten erkennen sie das Gute, nur das Sonnenklare überzeugt sie und giebt ihnen ein Bewußtsein von der Wahrheit; hier ist der Vergleich leichter und was noch wesentlicher, nur hier werden sie zur Vergleichung geführt; Vergleichen ist ein Act des Bewußtseins, und Kinder und Leute aus dem Volke vollziehen ihn nur, wenn der Gegenstand sie durch seine Größe dazu anleitet. Was Recht und was Unrecht ist, erkennt jedes Kind und jeder Bauer in einer großen Handlung, aber die feinen Grenzen des Rechts in einem schwierigen Prozeß verschwinden dem nicht mit Jurisprudenz bewaffneten Auge. Aus diesem Grunde begreift das Kind leichter die höchste Weisheit, die reine Güte, das Erhabene und Schönste als die einfachste Regel der Klugheit; und nicht das gemeine, sondern nur das ungemeine Böse eignet sich daher zu seiner abschreckenden und aufklärenden Belehrung. — So wie zur Auffassung, so und noch mehr zur befruchtenden Wirkung in der Seele des Kindes gelangt nur das reine, hohe, ideale Gute und Wahre; das Individuelle, Kleine, Endliche wird nur in seiner Vereinzelung als eine Thatsache aufgefaßt, mehr oder minder leicht vergessen, und im günstigsten Falle im Gedächtniß bewahrt, das Große und Allgemeine aber wirkt belebend auf das Gemüth, als ein den Menschen nach sich ziehendes Ideal, gestaltet sich zum regulativen Princip. Schon die Volksschrift muß deshalb aus der Enge und Kleinheit des gewohnten Lebenskreises weit hinausgreifen; noch mehr aber die Jugendschrift, welche sich nicht blos zu großen, sondern den größten Menschen erheben, Propheten, Heroen und Götter, Könige und Helden mit ihren weitumfassenden Verhältnissen darstellen. Man sage uns nicht, dem Kinde und Volke müsse Lehre gegeben werden, die es zu befolgen Kraft und Gelegenheit habe; das hieße nicht den Menschen bilden und erziehen, sondern nur ihn für sein tägliches Thun dressiren, und das thun Vater und Mutter, Gouvernante und Informator mehr als genug; die Schrift soll dem Kinde eine höhere Welt eröffnen, ihm das Ideal des Lebens erschließen. In so kleinen Schritten folgt der Fuß dem Pfade der Idee, daß ihr das Ziel nicht fern genug setzen könnt, um den Willen anzuspornen. „Der da geboren ward, um ein Mensch zu sein, soll und kann nichts Edleres, Höheres und Besseres als ein Mensch sein; aber eben damit er nicht weniger als ein Mensch werde, sollte er jederzeit streben, mehr als ein Mensch zu sein." (Wieland.)

Aber das Ideal muß wirksam werden und darum das Ziel sichtbar, deutlich, anziehend und lockend sein; eben deshalb nicht blos groß und erhaben, sondern dem jugendlichen Sinne auch in anderer Weise angemessen. Nicht das conventionelle, vielverzweigte, auf dem langen Wege der Geschichte durch allerlei Verhältnisse mehr und mehr verwickelte und von der Natur entfernte Leben darf Gegenstand der Jugendpoesie sein. Es dürfte unendlich schwer sein, aus unserem Spätleben der Civilisation heraus solche Dichtung zu schaffen; klar, einfach, frisch, lebensvoll und erhaben, wie die Jugendquelle des Lebens selbst ist die Jugendgeschichte der Völker, — sie ist die eigenste, wenn nicht einzige, Literatur der Jugend. Frostig ist Alles, was wir über den Zweck des Studiums der Geschichte für

Erwachsene sagen können, gegen diesen Bezug des Jugendgeistes auf die Jugend der Menschheit. An ihr auch bewährt sich am deutlichsten und am herrlichsten, daß die höchste Wahrheit auch die Schönheit sei, alle Urgeschichte ist wahrhaft urpoetisch, und meist erscheint sie ja auch historisch nur in dieser Form. Unsere Vorväter und alle älteren gebildeten Nationen kannten ganz und gar keine Volks- und Jugendschriften als eben nur diese, und das Gedeihen ihrer geistigen Entwickelung mangelte nicht. Außer den technischen Schriften, welche unser vorgeschrittener Standpunkt der Cultur erheischt, würden wir den Kindern in der That nichts Besseres bieten können. Nur in Einer wesentlichen Beziehung muß unsere heutige Jugend in diesem Bildungselement sich unterscheiden von der früherer Zeiten und Völker, nämlich darin, daß sie nicht blos eine und die eigene Urgeschichte des Volkes, sondern aller deren, die uns zugänglich geworden, kennen lerne. Es ist dies kein blos quantitativer Gewinn, auch die Art der Bildung wird dadurch tiefer und reiner; wie die geistige Umschau, die Erfüllung der Seele mit idealen Bildern dadurch reicher und mannigfaltiger wird, so ergiebt sich auch hieraus erst der Boden einer wahrhaft humanen Gesinnung, der Kern und Typus allgemein menschlicher Sitte und Hoheit. Man könnte dagegen vielleicht den nationalen Standpunkt der Pädagogik geltend machen, man könnte meinen, die Stärke und der Nachdruck des jugendlichen Geistes dürfe allein in dem nationalen Grunde wurzeln, unzerstreut und ungeschwächt von dem Hinblick auf andere Völker, unvermischt mit den Elementen fremden Geistes. Allein nicht philosophische und allgemein ethische Gründe blos sprechen dagegen, sondern die Geschichte selbst. Auch die biblischen Geschichten, die man den Kindern vor allen geben soll und muß, sind ja nicht national; die Nibelungen und Gudrun bieten nur Eine und nicht die höchste Seite des deutschen Nationalgeistes.

Halte man nur die Kinder verschont von den läppischen Jugendschriften, welche nur ein diminutiver Abklatsch der Romane der Erwachsenen sind, und gebe ihnen, gleich nach dem Stadium der Märchen, die epischen Dichtungen so vieler Nationen als welche haben, und sie werden edler und kräftiger gedeihen. Gegen die Robinsonaden hat gewiß Niemand etwas einzuwenden; und doch, wenn sie überhaupt werth sind, mit den epischen Dichtungen verglichen zu werden, bieten sie, ganz dem modernen Geiste entsprungen, nur das Bild der Glücksfälle und Erfindsamkeit des weltumsegelnden Individuums nebst der Kenntniß der Erdoberfläche und der noch ungebildeten halbwilden Nationen; die Epen aber lehren die Geschicke der Nationen und die Gründung ihrer Bildung, die Kenntniß der Sitten und Gesittung des Kreises der Völker, welche die Erzieher aller gebildeten Nationen geworden sind.

Es bleibt nur noch Eins zu bemerken, wodurch sich die gegenwärtigen Jugendschriften mit der Mannigfaltigkeit des Inhalts vor denen einseitig nationaler früherer Zeiten auszuzeichnen haben, nämlich die Form. Auch hier soll die Rücksicht auf den pädagogischen Zweck leitend sein. Die Epopöen der Völker sind nicht für Kinder geschrieben, sie enthalten Manches, was diesen nicht zugänglich ist oder nicht sein soll; theils waren die Hörer und Leser, für welche jene bestimmt waren, nicht mehr Kinder, theils aber waren sie noch mehr kindhaft als unsere zehn- und zwölfjährigen Knaben und Mädchen. Bei der Uebertragung also aus den fremden Sprachen und Formen oder aus der eigenen alten in die neuen muß dies zugleich berücksichtigt werden, daß die Form unserer Kindheit angemessen sei.

Betrachten wir hiernach die Jugendschriften von Ferd. Schmidt, so mögen unsere Leser den Vorzug derselben vor gar vielen anderen im Allgemeinen darin ausgedrückt finden, daß sie uns zu dieser eingehenden Betrachtung positiv angeregt haben. F. S. zeigt, daß er ein eben so edles, lehrhaftes Gemüth besitzt als die rechte Kenntniß, wessen das Kind bedarf und was ihm erziehlich heilsam ist. Zunächst verdienen nach dem Obigen seine Nibelungen, Gudrun und ganz besonders die Odyssee Erwähnung. Es wäre die Frage, ob hiefür nicht die poetische Form in Hexametern die geeignetste sei; aber vielleicht ist für unsere Jugend schon die damit verbundene ganze epische Breite von zweifelhaftem Werthe. Gewiß aber dürfte man schwerlich einen Dichter finden, welcher die Bearbeitung etwa der Vossischen Uebersetzung mit der eben bewährten Läuterung des Inhaltes aus pädagogischer Rücksicht auf die jugendlichen Leser übernähme. Inzwischen hat S. zwar die prosaische Erzählung gewählt, er ist aber in den poetischen Geist, welchem sie entstammt, so tief eingedrungen, seine Anschauung ist damit so vertraut und verwandt, daß man die gebundene Rede kaum vermißt. Alle Reize der Frische und Fülle und Naivetät, die uns im Original und bei Voß so entzückt, sind geblieben; und wenn sonst die Prosa unter den einfließenden Daktylen und Spondeen leidet, scheinen und klingen sie hier so natürlich und angemessen, daß wir nicht bloß eine Mitte, sondern eine Art von Vereinigung der Poesie und Prosa darin erkennen. Wir können das, außerdem noch mit ganz vortrefflichen Holzschnitten im würdigsten Styl und bester Ausführung verzierte, Büchlein ganz unbedingt vor allen andern Jugendschriften aufs Dringendste empfehlen. Man hat diese Erscheinung also nur mit dankbarer Anerkennung zu begrüßen, und zu wünschen, der Verf. möge auch einige biblische Geschichten, z. B. David und Jonathan, Moses, Elias u. dgl. oder auch andere Epen, etwa das befreite Jerusalem, besonders die Lusiade und die skandinavischen Cyklen in gleicher Art bearbeiten. Wir haben an den bisherigen Bearbeitungen Nichts zu erinnern, die Anordnung und Ausbreitung des Stoffes ist sogar hervorhebend zu loben; nur rathen wir dem Verf., sich getrost immer auf der Höhe der Sprache zu erhalten und nicht etwa den Kleinen zu Gefallen hie und da zu neueren Ausdrücken herabzusteigen, wie etwa in „Eßwaaren" u. dgl.

Daß wir die übrigen Schriften des Verf. nicht so hoch stellen, als die gedachten, geht aus den aufgestellten Grundsätzen von selbst hervor, wenn auch darin eben so viel und vielleicht noch mehr Geschicklichkeit an den Tag gelegt wäre. Freilich unter den Erzählungen aus dem modernen Leben, wie sie nun einmal beliebt werden, nehmen die des Verf. einen hohen Rang ein; „Janko der Maler" u. A. zeichnet sich durch Einfachheit, Klarheit und Reinheit der poetischen und sittlichen Motive aus und wird von Jung und Alt gleich gern, mit Genuß und Gewinn, gelesen werden. Dagegen aber halten wir solche Erzählungen, wie „Kriegsruhm und Vaterlandsliebe", welche allenthalben pädagogische Absichten haben und verrathen, wohl für Lehrer, Mütter und Erzieherinnen geeignet, aber nicht für Kinder. Vollends die Hinweisungen und Anreden, das Hervortreten des Erzählens mit unterbrechenden Nutzanwendungen: „seht ihr Kinder, so müßt ihrs machen, das dürft ihr nicht thun u. dgl." nun gar die Vorschriften für Eltern in diesem Zusammenhange, gehören nicht in die Kinderschriften. Die Nutzanwendung, welche das Kind nicht von selbst und ganz unbewußt von der Erzählung auf sich macht, die wird es durch deutliche Hinweisung noch weniger gewinnen, und wo es sie von selbst machen könnte, da wird der Eindruck eher geschwächt als verstärkt, wenn man durch Einreden zu Hülfe kommt. Die poetische Erzählung muß ihre Eigenthümlichkeit und den Gegensatz gegen den Lehrvortrag darin bewahren, daß sie durchaus nur mittelbar, durch Erfüllung der Seele mit schönen und abschreckenden Bildern auf die Veredlung derselben wirkt, und nicht in eine unmittelbare Ertheilung von Vorschriften übergehen. Wir sind fest überzeugt, daß auch für Jugendschriften wie für alle Poesie, wenn ein sittlicher Zweck dadurch erreicht werden soll, dieser als Absicht weder hervortreten noch auch nur in dem Dichter gegenwärtig bewußt sein muß. Zwar im Allgemeinen wird Beiden die Idee

vorschweben, aus welcher und für welche ihre Gebilde entstehen, in der Darstellung aber des Einzelnen darf sie nur lebendig wirksam, aber nicht theoretisch sichtbar sein.

Ein vortrefflicher Gedanke des Verf. aber war es, in Bezug auf welcher ihm auch das Verdienst der Originalität zukommt, zum Gegenstand mehrerer Erzählungen das Leben unserer berühmten litterarisch großen Männer zu wählen. Das Jugendleben Herders und Fichtes liegt vor uns; und wenn irgend etwas der Geschichte der Völker an die Seite zu setzen ist, so ist es das Leben großer Menschen. Die Könige und Helden, welche sonst der Inhalt solcher Bücher zu sein pflegen, haben in neueren Zeiten ihren Ruhm meist in solchen Dingen, welche den Kindern noch viel zu fern liegen. Dagegen die Keime des späteren gewaltigen Beherrschers der Geister, das Erwachen und Aufblühen seiner Seelenmacht können sie schauen und begreifen. Daß sich hiezu besonders die Namen eignen, deren Ehre und Glanz den Kindern bereits aus dem Munde der Aelteren bekannt ist, leuchtet ein. Die Wahl, Ausdehnung und Ausprägung des Mitgetheilten ist ganz vorzüglich, die Darstellung so schlicht, bieder und herzlich, zugleich so anregend und ohne allen Confessionalismus, so wahrhaft fromm und religiös, daß alle Seiten des kindlichen Gemüthes dadurch aufs Wohlthuendste ergriffen, aufs Wirksamste befruchtet werden müssen.

Wir haben in Bezug auf Jugendschriften noch Eines Gesichtspunktes zu erwähnen, nicht blos weil er für die Schriften von Schmidt günstig ist, sondern weil er einen vielverbreiteten und tief eingerissenen Fehler bei vielen Anderen aufzudecken Gelegenheit giebt. Auch die Schrift soll dazu beitragen, ja in vielen Fällen muß sie es allein, den Schönheitssinn des Kindes zu wecken, zu befestigen. Die Schönheit hat das Eigne, von der Wahrheit und Sittlichkeit Unterscheidende, daß sie am wenigsten der Anschauung des Gegentheils und des Negativen bedarf, um das Positive zu klären und anschaulich zu machen. Genau erwogen, läßt sich sogar zeigen, daß die öftere Betrachtung des Häßlichen und Unordentlichen nicht nur Nichts zur Empfänglichkeit und dem Bewußtsein der Schönheit beiträgt, sondern sogar beide abzustumpfen geeignet ist. Schon das Böse und Falsche als abschreckendes Bild sollte verhältnißmäßig viel weniger in die Seele des Kindes eindringen, als das anregende und anziehende Bild des Guten und Wahren; man darf ohnehin voraussetzen, daß das Kind von beiden Gegensätzen durchschnittlich gleich viel im Leben sieht und hört. Von dem Schönen im höheren Sinne sieht das Kind aber im gewöhnlichen Leben selten etwas, die Mittel der Erziehung müssen es ihm bieten.

Hier wirken nun aber die Struwelpeteriaden recht eigentlich im entgegengesetzten Sinne. Daß ein Struwelpeter entstehen konnte, erklärt sich vielleicht aus den besonderen Umständen seiner Geburt, die wir nicht kennen; vielleicht war es eine Laune oder eine für einen Einzelfall berechnete pädagogische Schöpfung; es ist sogar nicht unmöglich, daß er durch den gesunden Drang hervorgerufen wurde, dem ewigen faden Geschwätz von artigen und unartigen Kindern einmal eine derbe Parodie entgegenzusetzen. Aber daß das unangenehme Buch eine so große Verbreitung erlangen und eine eigene Literatur hervorrufen konnte, zeugt von einer beklagenswerthen Gedankenlosigkeit in der Anwendung von Erziehungsmitteln. Auf Kinder von lebhafter Phantasie müssen diese scheußlichen Bilder den zweckwidrigsten Eindruck machen. Man hat uns erzählt, daß ein derber Junge das Buch mit unverholenem Abscheu bei Seite legte und dem Geber, einen Hausfreund, seitdem mit Abneigung begegne; man hat uns Beispiele angeführt, daß das Buch dem Nachahmungstriebe der Kinder zu einer Anleitung in den dargestellten Unarten geworden ist. Und wie sehr irren diejenigen, welche glauben, daß das Kind, welches selber noch nicht mehr mit seinem bildnerischen Triebe zu leisten vermag, als ungefüges Zeug zu zeichnen, nun auch Vollkommenes mit seiner Phantasie nicht aufzunehmen verstehe; so daß das Häßliche und Widerwärtige, die Regirung also des Schönen, als eine einfache, leichter faßbare Stufe desselben figurirt! Die Struwelpeterei war ein unglücklicher pädagogischer Irrthum; hoffentlich wird das junge Geschlecht Gesundheit genug haben, um auch diese Mißhandlung zu überwinden.

Berichtigung.

Literaturblatt Nr. 8. S. 32. Sp. 1. Z. 9 v. u. ist statt Uen zu lesen Uen. Ein schlagender Beweis für die Richtigkeit bee dort ausgesprochenen Behauptung ist wohl das Faktum, daß der des Plattdeutschen nicht unkundige Setzer die vermeintliche Verbesserung der geschehenen Correktur noch in der Maschine gemacht hat, da auch er „Uen" für eine Unmöglichkeit hielt.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 10. Donnerstag, den 17. Mai. 1855.

Inhalt: Pontius Pilatus. Drama von Dr. K. Th. Pyl. — Heinrich Rubenow oder die Stiftung der Hochschule zu Greifswald. Vaterländisches Schauspiel von K. Th. Pyl. — Zur Kenntniß des älteren deutschen Drama's.

Pontius Pilatus.

Drama in fünf Aufzügen von **Dr. K. Th. Pyl.**

Greifswald. 1855. Herwig.

Darüber kann überall kein Zweifel sein, daß der dramatische Dichter die Befähigung für seinen Beruf vor allem dadurch nachzuweisen hat, daß er lebensvolle Charaktere vor unsere Augen stellt. Dagegen dürfte nicht von Allen in gleicher Weise die Frage beantwortet werden, wie der dramatische Dichter sich zur Darstellung historisch gegebener Persönlichkeiten zu verhalten habe, und welches Maaß von Freiheit der Bewegung hier seiner Gestaltungskraft zu gönnen sei. Diejenigen, denen die Berechtigung des dichterischen Genius über alles geht, werden die Befugniß des Dichters für die Gestaltung der Charaktere am weitesten auszudehnen geneigt sein, während dagegen diejenigen, die in dem historischen Drama nur eine poetische Form geschichtlicher Darstellung erblicken, die Berechtigung des Dichters auf die Aufgabe beschränken werden, die historisch gegebenen Personen durch den Zauber der Dichtkunst zwar zu einem neuen, aber einem ihrer wirklichen Erscheinung möglichst treu entsprechenden Leben zu erwecken. Fragen, in denen es sich, wie bei der vorliegenden, um die Bestimmung eines Maaßes, um die Berechtigung eines Mehr oder Weniger handelt, sind, so lange man sie ganz allgemein faßt, schwer, vielleicht gar nicht zu entscheiden. Dagegen lösen sie sich in der Regel ohne besondere Schwierigkeit, sobald man sie auf einen einzelnen Fall anwendet. In dem hier in Rede zu stellenden, wo es sich um eine Entscheidung darüber handelt, ob Pontius Pilatus als dramatische Figur eine freie Behandlung zulasse, oder ob dem Dichter, der ihn zum Mittelpunkt eines Drama macht, zugemuthet werden dürfe, daß er sich möglichst treu an die in dem neuen Testament überlieferte Zeichnung dieses Charakters halte, sind wir geneigt, uns für die zweite der angegebenen Positionen zu entscheiden. Wir erklären uns in diesem Sinne zunächst schon deshalb, weil Jedem, der die neutestamentlichen Charaktere mit scharfem Auge anzusehen sich gewöhnt hat, die Gestalt des Pontius Pilatus in den entschiedensten Umrissen vor der Seele steht, und weil es den, der ein so ausgeprägtes Bild vor sich hat, widerwärtig berührt, plötzlich die bekannten Züge verwischt, und an deren Stelle andere untergeschoben zu erblicken. Es ist eine unmittelbare Folge der Herrlichkeit Christi und des von ihm ausströmenden Glanzes, daß alle Persönlichkeiten, die irgendwie mit ihm in Berührung kommen, sofort in ihrer wahren Gestalt und in ihren Charakteren auf das schärfste umgrenzt erscheinen, eine Wirkung, die mit seinem Wesen, das „Licht" ist, auf das Unverkennbarste zusammenhängt. Auch Pilatus, durch seinen Beruf und sein Geschick hineingestellt in den Glanz dieses Lichtes, wird in demselben nach seiner innersten Eigenthümlichkeit offenbar. Wer nun ihn als dramatische Figur benutzen will, dem bleibt unseres Erachtens nur übrig, den Mann, wie er eben historisch gegeben ist, zu zeichnen und zu verwenden. Verschmäht es dagegen der Dichter, den gegebenen Conturen mit dem eigenen Griffel nachzugehen und zieht er es vor, charakteristische Lineamente entweder ganz außer Acht zu lassen, oder an ihre Stelle selbst ersonnene zu setzen, so darf er wenigstens auf die Empfänglichkeit derjenigen Leser nicht rechnen, welche zum Genuß und zur Würdigung seiner Arbeit die lebhafteste Theilnahme und die gründlichste Vorbereitung herzubringen.

Wir haben keine Veranlassung, unsere Ansicht, daß der dramatische Dichter eines „Pontius Pilatus" sich möglichst treu an die neutestamentliche Darstellung desselben anzuschließen habe, an dieser Stelle des Weiteren auszuführen; denn der Verfasser unseres Drama gesteht selbst die Berechtigung dieser Forderung zu. In der Vorrede sagt er (S. XIV): „Eine zweite Bedingung ist nun die, daß die Bedeutsamkeit der Charaktere der Helden in den Worten der kanonischen Evangelien liegt. Hier ist nun für ein unbefangenes Urtheil nicht zu läugnen, daß der Charakter des Pontius, wie ihn die Evangelien zeichnen, ein außerordentlich bedeutsamer ist. Die Art und Weise, wie Christi Erscheinung auf ihn wirkt, die Mühe, die er sich vergebens giebt, um ihn den Händen der Juden zu entreißen, die wenigen Worte schon, die er nach der Ueberlieferung ausspricht, müssen Jeden zu ernstem Nachdenken über seinen Charakter stimmen." Nach dieser Erklärung verlangt es der Verf. selbst, daß wir seinen Pilatus darauf ansehen, ob er dem in den Evangelien uns vorgeführten gleiche, und wir schicken uns an, jenes Abbild diesem Urbild gegenüberzustellen.

Es würde uns selbstredend zu weit führen und den Raum dieser Blätter überschreiten, wenn wir es unternehmen wollten, alle einzelnen, in den Evangelien enthaltenen, den Pilatus betreffenden Züge zu einem Gesammtbilde zu vereinen, und neben das dergestalt sich ergebende Bild den römischen Procurator zum zweitenmale aus den Linien zu konstruiren, welche aus dem vorliegenden Drama zu seiner Charakteristik sich ergeben. Wir glauben kürzer und jedenfalls mit weniger Ermüdung für unsere Leser zum Ziele zu kommen, wenn wir den Lebensnerv der hier zu betrachtenden Persönlichkeit aufzufinden und aufzudecken versuchen, und wenn wir fragen, wie von ihm aus die eine und wie die andere Gestalt beseelt erscheint. Dieser Lebensnerv kann — das dürfen wir nach dem oben Angeführten als erwiesen voraussetzen — in den Verhandlungen des Pilatus mit den Juden nicht mit voller Klarheit zur Erscheinung kommen, denn da steht ein vielfach getrübtes Leben dem andern gegenüber; aber er muß offenbar werden an der Stelle, wo Pilatus Christo gegenübertritt. Hier hören wir aus seinem Munde zunächst nur drei Fragen, die er an den vor seinen Richterstuhl Gestellten richtet: Bist du der Juden König? — Was hast du gethan? — So bist du dennoch ein König? — Selbstredend kann in diesen, überdies dem Pilatus von dem Volk in den Mund gelegten Fragen die innerste

Herzensstellung des Landpflegers nicht zur Erscheinung kommen. Aber wenn nun auf die letzte jener drei-Fragen der Herr antwortet: Du sagst es, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt gekommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme! wenn diesem Zeugnisse gegenüber Pilatus kein anderes Wort hat als die Frage: Was ist Wahrheit? und wenn er unmittelbar darauf Jesu den Rücken wendet zu einem Zeichen, daß es ihm um Beantwortung derselben nicht im mindesten zu thun sei, und daß nicht Heilsbegier, sondern nur wehmüthiges, achselzuckendes Mitleid ihn so fragen ließ, dann wird uns mit diesem *einen* Blick in das Innere des Landpflegers das ganze Wesen desselben erschlossen. Wie so manche der edelsten Männer jener wunderbar bewegten Zeit war Pilatus dem Scepticismus verfallen. Den Kreis der philosophischen Systeme war er durchlaufen, ohne daß er die Wahrheit gefunden hatte. Jetzt stand sie vor ihm, leibhaftig, aber der Mittagssonne im Angesicht schloß er die Augen zu und meinte, es sei nichts als Finsterniß umher, und mit dem hoffnungslosen Unglauben eines Weltmannes läßt er Jesum stehen, und wendet seine Aufmerksamkeit wieder der empörten Menge vor dem Palaste zu. Aus dieser beklagenswerthen inneren Haltungslosigkeit, aus dieser Verzweiflung an der Wahrheit erklärt sich alles Thun und Lassen des Pilatus, alle Halbheit, alle Unentschiedenheit, alles Schwanken zwischen Wollen und Nichtkönnen auf das Vollständigste.

Gerade aber an dieser Stelle hat Dr. Pyl den römischen Procurator anders aufgefaßt, und wir stehen nicht an, zu behaupten, daß ihm darum das Verständniß seines Charakters überhaupt hat entgehen müssen. Wir dürfen dem Leser diese, wie wir glauben, entscheidende Stelle nicht vorenthalten. Sie findet sich im sechsten Auftritt des dritten Akts, bezeichnend genug fast genau in der Mitte des ganzen Drama's. Pilatus spricht, „nachdenkend“:

„Als ich ihn fragt', bist du der Juden König?“
spricht er: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt.
Denn wär es das, so würden meine Diener
drob kämpfen, vor den Juden mich zu schützen.
Ich bin geboren und in diese Welt
dazu gekommen, daß ich hier die Wahrheit
bezeugen soll. — Wer aus der Wahrheit ist,
der höret meine Stimme und die Wahrheit.“
Was ist die Wahrheit? — Noch sah ich sie nicht. —
Hier liegt die Tiefe seines Wesens mir
verborgen. Dieses inhaltsschwere Wort
des Galiläers dringt in meine Seele.
Sein eigenthümlich Wesen zieht mich an,
umfängt mich mit geheimnißvoller Macht.
Ich muß ihn näher kennen lernen.

Wie weit entfernt sich diese Auffassung von jener aus der Erzählung des Johannes unmittelbar sich ergebenden! Es konnte nicht ausbleiben, daß der an dieser Stelle begangene Mißgriff durch die ganze weitere Entwicklung des Charakters des Pilatus hindurch seine verderblichen Folgen fühlbar machte. Man sollte meinen, daß ein Mann, daß ein römischer Statthalter, der, nachdem er vor wenigen Minuten Christo gegenüber gestanden, ausruft: Ich muß ihn näher kennen lernen! mindestens der Rede *über* ihn sein Ohr leihen werde. Aber seltsam genug! als Claudia, die Gemahlin des Pilatus, jene Worte hörend, ihm näher tritt und spricht:

O mein Gemahl, ich seh's, du bist bewegt,
des Meisters Worte haben dich ergriffen.
O höre auf die Stimme Gottes, die
in deinem Innern redet. Sprich ihn frei.

herrscht er sie an mit den Worten:

Wie, Claudia, du mischest dich schon wieder
in Dinge, die den Frauen nicht geziemen.

Und nachdem der Dichter seinen Helden noch durch dritthalb Akte über Land und Meer hinweggeführt hat, vernehmen wir als seine *letzten* Worte nur den Ausruf:

Werd' ich nicht täglich das Bewußtsein haben,
daß nur durch meine Schuld des Meisters Leben
unwiederbringlich uns verloren ist?
Der Tod giebt nicht zurück, was er verschlungen.

Ist es möglich, die innere Entwicklung eines dramatischen Charakters zu einem minder befriedigenden Abschluß zu bringen? — Im Vergleich damit ist es freilich nur von untergeordneter Bedeutung für den Mangel an historisch treuer Charakteristick, daß im siebenten Auftritt des dritten Akts Pilatus die Procuratorwürde niederlegt, „um die Vertretung von dieser That nicht zu übernehmen“ (Ich lege jetzt die Procuratorwürde hier auf der Stelle nieder, und bekleide Euch Priester jetzt mit meines Amtes Macht), während doch Johannes (19, 16) ausdrücklich erzählt: da überantwortete er — Pilatus — ihn — Jesum —, daß er gekreuzigt würde. Auch vermögen wir, abgesehen von der hier vorliegenden historischen Untreue, nicht einmal an die Möglichkeit zu glauben, daß es einem römischen Statthalter einer entfernten Provinz auch nur einfallen konnte, so ohne Weiteres aus eigenstem Belieben plötzlich sein Amt niederzulegen, da nach unserer Vorstellung nicht einmal ein gemeiner Soldat in einem Augenblicke des Unmuths das Schwert hinter sich werfen darf. Aber Bedenken der Art scheinen dem Herrn Dr. Pyl in seiner naiven Auffassung der Verhältnisse nicht gekommen zu sein.

Fragen wir nun nach denjenigen Personen, welche der Dichter mit dem Pilatus in Verbindung gesetzt hat, so versteht es sich bei einem Werke, das für dramatische Aufführung bestimmt ist, von selbst, daß innerhalb desselben Jesus als agirende Person keine Stelle haben kann. Die in dieser Beziehung von dem Verf. in der Vorrede ausgesprochenen Ansichten werden kaum irgend einen Widerspruch erfahren. — In nächster Verbindung mit Pontius Pilatus steht seine Gemahlin Claudia Procla. Auch das neue Testament erwähnt ihrer. Nach Matthäus (27, 10) schickt sie zum Pilatus, als er auf dem Richtstuhl saß, und ließ ihm sagen: Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heut viel erlitten im Traum von seinetwegen. Diese Andeutung hat der Dichter benutzt, um uns in der Claudia eine Frau zu zeichnen, die durch das, was sie von Christo gehört hat, für ihn und seine Lehre gewonnen ist. Dergestalt wird nicht allein eine Reihe von inneren und äußeren Conflikten zwischen ihr und ihrem Gemahl herbeigeführt, aus denen sich, nachdem Claudia die Taufe empfangen hat, am Ende des vierten Akts eine Trennung der Ehegatten ergiebt, sondern es gewinnt dadurch auch der Charakter der Claudia von Anfang an eine gewisse energische Bestimmtheit, die einen effektvollen Gegensatz gegen den schwankenden Pilatus zu bilden äußerst geeignet erscheint. Aber seltsamer Weise wird dieser durch vier Akte hindurchgeführte Gegensatz von dem Dichter selbst gerade in dem Momente verwischt, wo er zu seiner vollen Bedeutung hätte gelangen können. Claudia findet nämlich in der vorletzten Scene des fünften Akts zu Athen den Pilatus wieder, und mit den Worten: „Nie werd' ich mich in Glaubenssachen wieder von meinem Gatten trennen. — Nein, sein Glaube soll auch der meine sein für alle Zeit“ — besiegelt sie die wieder angeknüpfte Verbindung mit der Untreue gegen das, was sie bis dahin den stärksten Anfechtungen gegenüber als das Heiligthum ihres Lebens bewahrt hatte.

Hier tritt der eigentliche Grund, um dessenwillen es unserem Dichter mit seinem Drama nicht hat gelingen *können*, in einer Weise zu Tage, die eine längere Bedeckung nicht mehr zuläßt. Eben so wenig, wie diese Claudia, ist er sich selbst über seine Stellung zu dem Wesen und dem Werke Christi vollkommen klar geworden, der doch, wie er selbst nicht in Abrede stellen wird, der eigentliche Hintergrund der ganzen vorliegenden Arbeit ist. Am deutlichsten giebt

sich dies in der Art und Weise zu erkennen, wie er sich über die Thatsache der Auferstehung Christi ausspricht. Während öfters im Verlauf der Handlung die Veranlassung überaus nahe liegt, von derselben als von einem Faktum zu reden, dem gegenüber der Zweifel zur Entscheidung gedrängt wird, geschieht ihrer doch nur einmal von dem Johannes ganz am Schlusse des Stücks Erwähnung. Wenn aber dieser sich darüber so ausläßt:

Er ist mit seinem Tode nicht begraben. —
Verklärt ist er vom Grabe auferstanden
und bleibt bei uns bis an der Tage Ende.

so wird Niemand das ein apostolisches Zeugniß zu nennen vermögen, weil es offenbar absichtlich unbestimmt gefaßt ist, und der Verfasser hat es selbst verschuldet, wenn seine Leser nicht wissen, wie er mit seinem Glauben zu dieser entscheidenden Thatsache steht. Darf es Wunder nehmen, wenn diese Unentschiedenheit des Glaubens auch nur unentschiedene Persönlichkeiten dichterisch zu erzeugen vermag? Darf es befremden, daß diese Unentschiedenheit begeisterungslos ist? Nein, nun verstehen wir die Kälte, die durch das ganze Stück hindurchgeht, die Schattenhaftigkeit seiner Gestalten, die Schwunglosigkeit ihrer Reden. Rhetorische Prosa — das ist das höchste, wozu sie sich erheben; aber mit ihr wird man unerträglich, wo es sich um die Darstellung von Momenten handelt, in denen Himmel und Hölle miteinander ringen. Als Judas merkt, was die Feinde Christi mit ihm, den er ihnen überlieferte, im Sinne haben, spricht er:

O hätt' ich solchen Ausgang ahnden können.
Ich glaubte, wenn er der Messias wäre,
so würde er die Wache schon durch Hoheit
und überird'sche Macht entwaffnen können,
wo nicht, so würd' er feig (!) vor ihnen fliehn,
allein daß er sich in Geduld und Sanftmuth
dem Schicksal (!) fügt, das dieser Hohepriester
ihm auferlegt, das hätt' ich nie gedacht.
Mein Herz zerreißt, wenn ich bedenke, daß
mein Undank bringt den Meister in Gefahr.

Ist das die Sprache eines von seinem Gewissen bis zur Verzweiflung Gemarterten? — Und verlangen unsere Leser nach dieser und den vorangehenden Proben noch, daß wir die übrigen Personen des Stücks und daß wir die formelle Seite der Dichtung einer eingehenden Besprechung unterstellen?

Schon vor mehr als 70 Jahren hat J. C. Lavater seine Bewunderung über das Dramatische in der Leidensgeschichte Jesu ausgesprochen. „Wo sieht man so, sagt er*), die ganze Welt, das Universum der Menschheit beisammen? Welche Hauptmassen von Charakteren, welche Klasse von Menschen fehlt? — Ich möchte niederfallen und anbeten, wenn mir das Unübertreffliche, Göttliche, Menschliche in diesem höchst einfachen Drama — Jesus vor Pontius Pilatus — klar wie in diesem Moment einleuchtet!" Und vom Pilatus selber: „Welcher Mensch ist ausgezeichnet, wenn der nicht? War er nicht zum Werkzeuge bestimmt, zu vollführen die allerwichtigste, einzigste, unvergleichlichste Gottes- und Satansthat, die je gethan ward und gethan werden kann? Wie sprach er so unendlich viel höher, tiefer, allgemeiner, sinnreicher, als er zu sprechen dachte? Wie viel mehr schrieb er, als er selbst verstand? Wie unendlich viel mehr war er, als er wußte, daß er war? Kann mehr von Einem Menschen gesagt und gethan werden, als Pilatus von einem Freitagsmorgen bis den nächsten Samstagsmorgen gethan und geredet hat?" An solcher Vertiefung in seinen Gegenstand, an solcher Begeisterung für ihn hätte der Verfasser unseres Drama sich erwärmen sollen, bevor er die Feder ansetzte, sein Werk zu schreiben. Warum hat er es nicht gethan? Ein Doktor der Philosophie muß es wissen, daß es möglich und gerathen ist, junges Leben aus alten Quellen zu schöpfen.

*) Pontius Pilatus von J. C. Lavater. I. S. 97.

Heinrich Rubenow oder die Stiftung der Hochschule zu Greifswald.

Vaterländisches Schauspiel in fünf Aufzügen von **K. T. Pyl.**

Greifswald, C. A. Koch.

Die Universität Greifswald begeht am 17. Oktober 1856 das Fest ihres 400jährigen Bestehens. Große Festlichkeiten werden dazu vorbereitet. Nichts ist angemessener und würdiger, als wenn unter den Künsten, den wahren Festverherrlichern, sich auch die dramatische Kunst dieses ihres schönen Vorrechts bedient und auf der Bühne Zeugniß von der Wichtigkeit eines glorreichen Tages ablegen läßt. Gelegenheits-Festprologe mit oder ohne Dekorations-Ueberraschungen sind dabei üblich und wohlangebracht und können, wo sie einen sinnreichen Einfall gut ausführen, von ansprechender Wirkung sein. Selten aber können sie den Umfang und die Bedeutung von einem ganzen Drama haben, dessen volle Wirkung wir zu empfangen vorbereitet und gestimmt sind, wenn wir uns einmal dem hellbeleuchteten Bühnenverhange gegenüber befinden. Ist ein Bühnendichter der Held des Tages, so wählt sich unter seinen eigenen Arbeiten leicht die eigentliche dramatische Leistung des Abends. Sonst muß anderweitig passend gewählt werden und gewisse Stücke, sei es, daß ihr erstes Erscheinen mit einer Feierlichkeit zusammenfiel, sei es, daß sie Beziehungen aus ihrem Rahmen heraus zulassen, haben einmal das Prädikat von Festtagsstücken erlangt und pflegen wiederkehrend als solche benutzt zu werden.

Königsberg, dem ebenfalls ein Säkularfest bevorsteht, hat einen Preis für das beste, zu diesem Zweck geeignete Drama ausgeschrieben. Ein Dichter, der für das Greifswalder Fest schreiben wollte, hat den Vortheil, in der Person des Stifters der Universität, Heinrich Rubenow, eine Persönlichkeit zu finden, die sich in hohem Grade dazu eignet, als Held in einem Drama aufzutreten, dessen Elemente aus den vorreformatorischen Gährungen der letzten Hälfte des 15ten Jahrhunderts zu bestehen haben. Das gewaltsame Ende, welches Rubenow nahm, der Umstand, daß der für die Größe und den Glanz seiner Vaterstadt ruhmvoll thätige Mann einen Neffen wegen eines in der Geschichte nicht genannten Vergehens zum Tode verurtheilte, ließ ihn dem Dichter — und zwar mit Recht — als einen geeigneten tragischen Helden erscheinen und man muß eingestehen, daß Hr. Pyl es sehr wohl verstanden hat, den tragischen Kern in den historischen Ueberlieferungen zu entdecken und für den dramatischen Verbrauch durch zweckmäßige Erfindung zu ergänzen. Er hat sich Rubenow als das durch Weisheit und Gerechtigkeit mächtige Oberhaupt der freien Hansastadt gedacht, der mit diesen Eigenschaften siegreich sowohl dem äußern Feinde Herzog Erich II., als auch dem inneren, dem verrätherischen Bürgermeister Dörpten, widersteht. Aber er ist aus lauter Gerechtigkeitsliebe gegen seine und des Staates Feinde zu milde, gegen die Seinigen dagegen zu strenge. Dadurch verschuldet er die Verurtheilung seines Neffen, eines herrlichen Menschen, der allerdings nach dem Buchstaben des Gesetzes des Klosterraubes schuldig, nach der Vernunft und der Moral aber völlig schuldlos ist. Rubenow versäumt es, eine vernünftige Auslegung des Gesetzes durch das Schwert zu unterstützen und büßt seine Freiheit an den Buchstaben eines Gesetzes ein, dessen Unzulänglichkeit er selber recht gut einsieht. Eben in dem raschen, ritterlichen Raphael, seinen Neffen, mordet er das Schwert, das ihm fehlte und das sich ihm geweiht hätte. Für Andere kennt er die Mittel, dem Geiste des Gesetzes sein Recht zu verschaffen, und scheut dann selbst eine kleine Gewaltthätigkeit nicht, für sich selber und die Seinen ist er sträflich großmüthig; dieser Inkonsequenz, bei allem Streben nach strikter Gerechtigkeit, fällt er zum Opfer. Er scheut sich, sich des Maßstabes zu bedienen, nach welchem die großen Geister einer Zeit

gemessen werden. Dadurch triumphiren seine Feinde über ihn und seine Sache siegt erst nach seinem Untergange. — Den Bau des Stückes hat der Dichter recht geschickt zusammengestellt. Die näheren Umstände bei der Stiftung der Universität, so wie alle übrigen Details, der durch reformatorische Einflüsse gebildete Hintergrund, Alles dies macht die Aufgabe sehr interessant und wir wüßten Nichts, was wir an der Intention und Komposition des Dichters anders wünschen sollten. Dagegen ist Alles zu tadeln, was sich auf die Ausführung bezieht. Eine große Breite (es sind 309 Octavseiten) macht das Stück von vornherein unaufführbar, und zwar ist diese Breite nicht hier und da, in dieser oder jener Scene, sondern allenthalben. Dazu sind die Menschen darin, die guten wie die bösen, alle aus einer Masse geformt. Sie drücken sich auch alle gleich aus. Alle haben etwas durchaus Wohlerzogenes, Verständiges, Leidenschaftloses, und Keiner von ihnen liebt und haßt von Herzen; sie haben kein Blut und man wundert sich fast, daß welches fließt. Was den Ausdruck anbetrifft, so scheint der Verf. geflissentlich eine gewisse Einfachheit und Schlichtheit gesucht zu haben; damit ist aber nicht gesagt, daß man den poetischen Schmuck der Rede vermeiden soll, der allerdings gänzlich fehlt; jedes Bild, jede auch nur an den Schimmer eines poetischen Klangs anstreifende Redewendung ist wie mit absichtlicher Sorgfalt vermieden. Dagegen hat der Verf. sich die überflüssige Beschränkung auferlegt, die Verse unwandelbar mit zwei männlichen und zwei weiblichen Ausgängen abwechseln zu lassen, welches schon lange als unbewußte Monotonie wirken kann, bis man entdeckt, daß um dieser eigensinnigen Regel und nicht um des allgemeinen Wohlklangs willen oft die vollen Formen für die gebräuchlicheren gekürzten (lehret z. B. für lehrt) gesetzt sind. Dergleichen nicht einmal poetisch-zweckmäßige Beschränkung hätte sich der Dichter um so weniger auferlegen sollen, als er den fünffüßigen Jambus, der schwerer zu handhaben ist, als es scheint, keineswegs mit so großer Leichtigkeit und mit angenehmem Fluß behandelt.

Weniger eine Um-, als eine Durcharbeitung des Stückes für den Zweck der Aufführung möchten wir dringend anrathen. Aber wir schlagen zugleich vor, daß der Verf. sich dazu mit einer andern dichterischen Kraft verbinde, die ihn ergänzt, die immerhin weniger von der Anatomie wisse, die aber desto mehr mit Fleisch und Blut umzugehen versteht. Eine derartige Verbindung ist gewiß nicht wunderlicher, als wenn sich Dichter und Komponist zu einem musikalischen Drama verbinden. Die hierbei in neuerer Zeit beliebte Verlegung in eine Person hat principiell gar nichts für sich und kann sich auch nur in Einzelfällen rechtfertigen.

Zur Kenntniß des älteren deutschen Dramas.

Die verdienstvollen Bemühungen, die man seit den Befreiungskriegen der Erforschung unserer poetischen Schätze des Mittelalters zugewandt hat, wurden von befruchtendem Enthusiasmus eingeleitet, welchem philologische Genauigkeit in Herstellung der äußeren Gestalt der Dichtungen folgte. Für die spätere Zeit, wo sich die regelmäßige, im Gegensatz zur Volkspoesie, die gewöhnlich „Gelehrtenpoesie“ genannte, die von Opitz bis Hagedorn reicht, herausbildete, ist zwar, was literar-historische Genauigkeit betrifft, auch manches schätzbare Hülfsmittel geboten, aber der Umstand nachtheilig, daß die alten Drucke allmälig selten werden oder verschwinden, so daß die Kenntniß zuletzt sich auf's Hörensagen, höchstens auf einige Anthologien stützen wird. Namentlich gilt dies von unserem durch Gryphius begründeten regelmäßigen Drama. Gryphius selbst erfreut sich nicht einer einzigen vollständigen Ausgabe; die beiden alten bekannten Ausgaben sind außerdem voll Druckfehler. Und doch war er, wie Niemand mehr bestreitet, ein großes Talent, wenn er sich auch an fremden Mustern gebildet hat. Fast ganz unbekannt, nur wenigen Sammlern aus eigener Ansicht bekannt, ist sein merkwürdiges dramatisches Produkt: „Das verliebte Gespenst und die Dornrose“, so eben in einer neuen, sauberen, mit philologischem Fleiße hergestellten Ausgabe von Herrmann Palm (Breslau, Trewendt 1855) herausgegeben. Es ist ein curioses, in gewisser Hinsicht einziges Erzeugniß unserer Literatur, nämlich ein Doppelschauspiel, welches, so wie des Gryphius „Peter Squentz“, fast gewiß macht, daß der Dichter den damals in Deutschland noch unbeachteten Shakespeare gekannt hat; denn der Ernst ist in einer besonderen, der Spaß in einer anderen gegenübergestellten Handlung, deren Akte zwischen denen des Ernstes hineingeschoben sind, vertreten; die seriöse Handlung wird von den vornehmen Leuten, die komische von Bauern vollführt, so daß beide, ähnlich wie bei Shakespeare, einander zur Folie dienen. Für die Gegenwart ist das Scherzspiel interessanter, als das ernstere, dem bekannten Styl seiner Zeit folgende Spiel, weil es uns einmal ein Bild des damaligen Volkslebens und zugleich von dem Geschmacke der damaligen vornehmen Welt in komischen Dingen liefert. Das Ganze nämlich ist zur Feier einer vornehmen Hochzeit geschrieben und aufgeführt worden, zu der des Herzogs Georg III. von Liegnitz und Brieg mit einer bairischen Prinzessin, und zwar wurde es zu Glogau am 10. Oktober 1660 gegeben. Gedruckt wurde es mehrmals, sogar das ernste Stück „das verliebte Gespenst“ allein, aber in die Werke des A. Gryphius, die sein Sohn 1698 herausgab, nicht aufgenommen. Der Umstand, der nun ganz besonders die Erneuerung rechtfertigt, ist der, daß in dem Bauernspiele nicht das Hochdeutsche, sondern der schlesische Volksdialekt, der sich bis heute ziemlich eben so erhalten hat, angewendet ist. Wir haben kein anderes Dokument, daß damals schon von demselben auf der Bühne Gebrauch gemacht worden wäre. Seitdem nun Schmeller den bairischen Dialekt wissenschaftlich untersucht hat, ist Seitens der Sprachforscher auch dem schlesischen größere Aufmerksamkeit geschenkt worden. Holtei und Andere haben nur Material geliefert, Weinhold (jetzt in Gratz) hat systematisch in das vorhandene, lange noch nicht genug aufgesammelte Material einzudringen sich bestrebt. Der Palm'schen Ausgabe der „Dornrose“ ist das nöthige Wörterbuch beigefügt, welches die einem Nichtkenner des schlesischen Idioms auffallenden Ausdrücke erläutert. So ist denn das Ganze mit Allem ausgestattet, was das Verständniß dieses nun fast zweihundertjährigen dramatischen Spiels erleichtern kann, und wird in dieser Gestalt nicht blos den Antiquitätenfreunden, sondern überhaupt Denen, die sich für Theatergeschichte interessiren, ergötzlich sein. Man ersieht daraus, wie scharf damals die Trennung der Stände überall hervortrat, und wie man, wo es dem Spaße galt, manche uns wie Rohheit vorkommende Derbheit nicht verschmähte. Wenn wir dies eben nun auch nicht weiter bedauern wollen, so müssen wir zugleich gestehen, daß wir seitdem überhaupt an Spaß ärmer geworden sind.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 11. Donnerstag, den 31. Mai. 1855.

Scherenberg.

(Bei Gelegenheit seines „Abukir.")

Der gefeierte Dichter von „Ligny", „Waterloo" und „Leuthen", der sich das Ziel gesteckt zu haben scheint, der Horace Vernet moderner Epen-Dichtung zu werden, hat ein neues, glänzendes und vielgestaltiges Schlachtenbild vor uns entrollt: Abukir, oder die Schlacht am Nil. Es schließt sich seinen frühren Dichtungen durchaus und in jeder Beziehung an; nur das Terrain, die Elemente sind verändert und statt der Zietenschen Husaren machen wir die Bekanntschaft französischer und englischer Fregatten „der Reiterei zur See." Die Kritik, so weit sie bis jetzt von dem Seestück in Scherenbergscher Manier Notiz genommen hat, scheint sich mit dem neuen Element des Dichters nicht recht befreunden zu wollen und spricht es ziemlich unumwunden aus, daß ihr der „Scherenberg zu Lande" lieber gewesen sei. Ganz im Gegensatz dazu möchten wir die Bemerkung wagen, daß es nicht das neue Element, sondern vielmehr, trotz veränderten Schauplatzes, das ewig wiederkehrende alte ist, was die Geduld einzelner nahezu erschöpft und die Begeisterung anderer zu verhältnißmäßig lauer Theilnahme herabgestimmt hat. Der eigentlichste Grund aber, warum „Abukir" die Lorbeeren „Waterloos" nicht theilen wird, ist ganz außerhalb des Dichters und seines Werkes zu suchen, — die Zeit ist eine andre geworden, wir schreiben nicht mehr 1848 und wollen uns erholen von der Ueberschwemmung patriotisch-militairischer Poesie. Noch andres kommt hinzu. Politische Freunde die er hatte, sind, aus Gründen die nicht hieher gehören, in ihrer Freundschaft erkaltet, und die Treuen, die bei ihm ausharrten und noch ausharren, sind seine eigentlichen Verderber geworden. In Bezug auf diese war es ihm vorbehalten, die ganze Schwere jenes Angstrufs kennen zu lernen: Gott bewahre mich vor meinen Freunden! Es entstand nämlich, um es kurz zu sagen, eine Poesie alter, schnauzbärtiger, ehemaliger Schwadronschefs, und wenn es wahr ist, daß ein berühmtes Organ unsrer Presse eine Zeitlang in Gefahr war, an den Leitartikeln der Landpastöre zu Grunde zu gehn, so darf man mit noch größerem Recht behaupten, daß die patriotische Poesie, und mit ihr Scherenberg, durch unsere concurrirenden Rittmeister a. D. um die Hälfte ihres Kredits gekommen ist.

Wir deuteten schon an, daß uns „Abukir" durchaus auf der Höhe von „Waterloo" zu stehen scheint. Dies Eintreten für die neuere Dichtung hat indessen nicht den Zweck, eine besondere Verherrlichung derselben einzuleiten, und wir haben jenen Satz nur vorausgeschickt, um unserem Urtheil über Abukir eine allgemeinere Bedeutung, gleichsam eine rückwirkende Kraft zu geben. Es ist mehr die Scherenbergsche Muse überhaupt, als diese ihre neueste Hervorbringung, was uns beschäftigen soll, und bei dem gewissenhaften Abwägen zwischen ihren Vorzügen und Schwächen, werden wir nur deshalb vorzugsweise aus „Abukir" citiren, um diesen Citaten selbst für die Mehrzahl der Leser das Interesse des Neuen zu geben.

Scherenberg bewährt sich in dreifacher Hinsicht stets als einen ächten Poeten: in der Wahl seines Stoffs, in Bezug auf Composition und Gestaltungskraft im Großen und Ganzen und schließlich in Behandlung der Details.

Sprechen wir zuerst von dem Abukir-Stoff. Man hat zwiefache Bedenken gegen denselben geäußert und einmal die moderne Schlacht mit ihrer Massenbewegung (im Gegensatz zum antiken Einzelkampf) überhaupt als ungeeignet für die Dichtung bezeichnet, dann aber, unter Zugeständniß, daß dies ein streitiger Punkt sei, Gewicht darauf gelegt, daß Scherenberg namentlich auch in Bezug auf die Wahl des Stoffs, in „Leuthen" und „Abukir" hinter „Waterloo" zurückgeblieben sei. Wir können, um diesen letzten Vorwurf zuerst zu beseitigen, dieser Ausstellung nicht beistimmen. Wir bestreiten nicht, daß der Waterloo-Stoff schwerer wiegt, als der von Abukir; es ist ein Unterschied, ob die Welt oder eine französische Flotte auf dem Spiele steht, aber dieser Unterschied ist überwiegend historischer Natur und wirkt nur untergeordnet bei Abwägung der ästhetischen Vorzüge der einen oder andern Dichtung mit. Denken wir uns eine Zeit, der die Siegeszüge Napoleons so mythisch geworden sind, wie uns die Belagerung Trojas, also eine Zeit, die bei Abwägung der zwei in Rede stehenden Dichtungen nur noch von ästhetischem Interesse geleitet sein kann, so vermögen wir keinen Grund abzusehen, warum nicht der Triumph Nelsons gleich stehen soll dem Triumph der Verbündeten und warum der Untergang einer glänzenden Flotte weniger Sympathieen erwecken soll, als die Niederlage eines fabelhaft gewordenen Welteroberers. Der ästhetische Sinn hat darin etwas Göttliches, daß er nichts Kleines und nichts Großes kennt, ihm gilt nur das Schöne, das unabhängig ist vom historischen Gewicht. — Man hat ferner Abukir im Gegensatz zu Waterloo ein Bruchstück genannt und einen eigentlichen Abschluß vermißt; wir können dem ebenfalls nicht beipflichten. Episodenhaft sind beide Dichtungen und Voraussetzungen werden in Hülle und Fülle gemacht. Will man das tadeln, so table man es an beiden. Beide Epen aber haben einen völligen Schluß; Untergang und Triumph, im einen wie im andern, vollzieht sich vor unseren Augen. — Interessanter und wichtiger bleibt die Erwägung, inwieweit sich die moderne Kriegführung überhaupt für die künstlerische Behandlung eignet oder nicht. Ein geistvoller Kritiker hat vor längerer Zeit schon (wenn wir nicht irren, bei Besprechung des Scherenbergschen Leuthen) darauf hingewiesen, daß die Thatsachen stärker seien als die Principien und daß die unleugbar genialen und auf höchster Kunststufe stehenden Schlachtenbilder Horace Vernet's der Aesthetik durchaus die Pflicht auferlegten, die Grenzen des auf diesem Gebiet künstlerisch Erlaubten weiter zu stecken. Wir sind derselben Ansicht; ziehen es aber beinah vor, ohne Vergleichung mit den bildenden Künsten, aus den Scheren-

bergschen Dichtungen selbst das poetische Recht der modernen Schlachtendarstellung herzuleiten. Zunächst ist die Anlage eines steten Operirens mit uns gleichgültigen Bataillonen und Regimentern überwiegend unmotivirt. Wer die Scherenbergschen Epen mit Aufmerksamkeit liest, wird gewahr werden, daß der Dichter durchaus nicht die Rolle eines Generalstabs-Adjutanten spielt und hin und her fliegt, um ein Regiment nach dem andern in's Feuer zu commandiren, vielmehr sind es neben breiten Schilderungen von liebenswürdig genrehaftem Charakter (Marsch- und Lager-Scenen, Momente vor der Aktion u. s. w.) Einzelfiguren, die mit- und gegeneinander kämpfen, freilich in den seltensten Fällen ein Kampf Mann gegen Mann, sondern ein Feldherrnkampf, ein Kampf der Geister. In Waterloo und Leuthen haben wir das unbedingt; wir haben's auch, wiewohl ein wenig aphoristisch, in Abukir. Nelson und Brueys sind just so interessante Kämpfer wie Achilles und Patroklus — und wenn sie uns dennoch weniger interessiren, so liegt das lediglich an der Differenz zwischen Scherenberg und Homer. —

Wir gehen nun um einen Schritt weiter und stellen, der gewöhnlichen Annahme gegenüber, mit Ueberzeugung den Satz auf: daß die Vorführung von Massen (in der bildenden Kunst stets langweilig) in der Poesie von höchstem Interesse sein und unsere Sympathie für das einzelne Individuum übertreffen kann. Ein Regiment ist nämlich in den meisten Fällen nicht ein Ding, eine Maschine, sondern selbst wieder ein belebtes Ganzes, ein potenzirtes Individuum, das, weil es länger lebt als der Einzelmensch und verwachsen ist mit allen Großthaten eines Volks, unser Herz berührt wie der Klang eines Heldennamens. Das bloße Vorführen einer Einzelperson, ohne alle Charakterisirung derselben, ist uns ebenso gleichgültig, wie das Aufmarschiren eines Bataillons; der Name des erstern rührt uns so wenig wie die Zahl des letzteren; — schreiten wir aber zur wirklichen Belebung des einen wie des andern, so, meinen wir, weist die Geschichte wenig Persönlichkeiten auf, die sich so herrlich und ergreifend schildern ließen, wie das gelbe schwedische Regiment, das schon die Schlachten Gustav Adolph's focht, wie die Hochschotten, die alte französische Garde oder die Dragoner von Hohenfriedberg. Dasselbe gilt von der Kriegsflotte eines Landes. Der englische Bellerophon, der bei Abukir mitkämpfte und 17 Jahre später den Kaiser nach St. Helena führte, ist kein bloßes ausgehöhltes Stück Holz, und das Flaggenschiff Nelson's, von wo aus er die feindlichen Dreidecker zu entern liebte und das unüberwindlich war wie der Held, der darauf focht, lebt auf den Wogen wie ein lebendig gebliebener Theil des Helden selbst. Wenn Scherenberg in seiner letzten Dichtung diese poetische Seite des Stoffs nicht zur Genüge ausgebeutet hat, so ist das eben seine Schuld, aber es ist damit nicht das Geringste bewiesen gegen die ästhetische und poetische Berechtigung derartiger Vorgänge überhaupt.

Wir wenden uns jetzt einem zweiten entschiedenen Vorzuge unseres Schlachtendichters zu, seinem Compositions- und Darstellungs-Talent. Er gehört zu jenen wenigen Glücklichen, denen die Dinge vor ihrem inneren Auge gleichsam faßbar Gestalt gewinnen und die deshalb wahr und lebensvoll zu schildern verstehen, weil sie alles, wie beleuchtet von einem südlichen Himmel, in scharfen Conturen vor sich erblicken. Dabei hat er den Sinn für das Ganze. Er gehört nicht zu jenen Scharf- aber Kurzsichtigen, deren Auge nur für die Beurtheilung der Einzeltheile ausreicht, und die einen Kopf oder eine Handbewegung vielleicht mit Meisterschaft zu malen verstehen, aber kein Gefühl haben für Total-Anordnung und Proportion.

Wir heben dies um so lieber und entschiedener hervor, als gerade dieser wesentliche Vorzug an ihm bestritten und vielmehr umgekehrt der Vorwurf entschiedenster Confusion gegen ihn erhoben worden ist. Diese Verwirrung (das sei vorweg bemerkt) ist allerdings vorhanden, aber sie ist etwas der ursprünglichen Klarheit der Dichtung (klar sowohl in Bezug auf Anlage wie Anschauung) nur nachträglich Aufgepfropftes. Das Entstellende ist leidige Zuthat; und wie hart man diese Irrthümer verurtheilen mag, sie dürfen uns schlechterdings nicht Veranlassung geben, an irgend welcher Scherenbergschen Dichtung zu verkennen, daß der Grundriß ein feiner und übersichtlicher und das danach gebaute Haus in seinen Hauptlinien ein scharf und bestimmt geschautes ist. Die spätere Verwirrung und Häßlichkeit fällt lediglich der Ausführung zur Last.

Wir haben vor, an dieser Stelle den Dichter für sich selber sprechen zu lassen, und geben in einem, nur hie und da durch vermittelnde Zeilen unterbrochenen, namentlich aber aller schnörkelhaften Ungehörigkeit entkleideten Auszug den gesammten Inhalt und Verlauf seines „Abukir“.

Im Mai war's, Siebzehnhundert acht und neunzig,
Als nach dem Pact von Campo formio
Die Legionen Galliens Tag und Nacht
Auf allen Straßen über's welsche Land
Hinrauschten an den Strand des Mittelmeers.

Sie schiffen sich ein.

Und als in dritter Nacht,
Nicht übersehbar mehr, die Inselstadt
Hervor aus vier der alten Groß-Seethore
Von Frankreich und vom welschen Land zusammen
Geschwommen war auf Höh' von Genua,
Und morgenduftig aus der dunklen Fluth
Emporstieg mit den Prachtpalästen, flimmernd
Im Strahl aufgehnder großer Meeressonne,
Erschraken alle Küsten rings umher;
Denn seit des heilgen Ludwigs Kreuzesfahrt
Sahn sie nicht mehr desgleichen von Armada.

Sie aber sah sich kaum gesehn, so hüllte
Sie flüchtschen (?) sich in ihre wehnden Schleier,
Bedeckte sich mit allen Segeln, ward
Zur Wolke, Nebelstreif, Strich, Punkt und — nichts.
Verdunstet war das segelnde Geheimniß,
Eh's noch errieth die lauschende Europa.

Nelson bricht auf und sucht die französische Flotte.

Und suchte sie, wie Liebe sucht Geliebtes,
An Sehnsucht wachsend in getäuschter Hoffnung;
Durchflog die Breiten seines Oceans,
Zog ein durch's Thor, deß Säulen die zwei Welten,
Hin durch die Straße in das Mittelmeer,
Und suchte ihn an den Hesper'schen Gärten,
Am liederreichen Ufer der Provence,
Im Arm der Scylla und Charybdis, vor
St. Malta ihn, der Felsenkirche, — längs
Den Höhlen all der Raubgestade, an
Den Mauern hin des alten Labyrinths,
Am bleichen Saum der todten Wüste, an
Dem Rand der Pharaonengräber und
Des heilgen Grabs, und fand ihn — nicht.
„Und ist er nirgendwo, so ist er da!“
Sprach Nelson, lichtet wieder sich und nahm
Den alten Kurs aufs Land der Pyramiden.

. . . .

„Gefunden!“ strahlte aus der ganze Mann,
Wie einst Kolumbus, als gesehn er Land.

. . . .

Da lag der Schwan von Frankreich, stolzen Fittigs,
Vorm Delta, wo die große Ader Nil
Aus unerforschtem Herzen sich ergießt
Im wirren Netz von Strömen in das Meer.

Nelson, kaum des Feindes ansichtig, schickt sich sofort zum Kampfe an. Er kann es,

Denn was zu sprechen wäre, war gesagt.

In Halbmond-Aufstellung erwartet die französische Flotte den Angriff, „wölbend hinaus den Bogen nach der offnen See.“

Die Sichelspitze ragend gegen Morgen,
Woher der Feind kommt, legte sich, zu decken
Der Flotte Stern, hart an die Felsenkette;
Die Spitze gegen Abend stach hinaus
Ins freie Meer.

Verstreut, auf Bogens Sehne,
Schwamm noch das schmucke, schlanken Kiels gebaute
Geschwader der Fregatten und Korvetten,
Die Reiterei der See. Auf allen Radien
Hinstrichen mövenflink die Segel der
Aviso, jene Meeres-Adjutanten.
Abseitens trieben, öde und entmastet,
Wie das verrufne Todtenschiff, die Brander.

Noch einmal überschaut' von seiner Höhe
Der Admiral den Halbmond seiner Flotte,
Des Hörnerspitzen fern in Dunst zerflossen,
Dann hob er wieder den gesenkten Stab
Und winkte: „Fertig zur Aktion!"

Der Kampf beginnt. Nelson greift in der Fronte an, hat aber zugleich die Kühnheit, die Hälfte seiner Flotte zum Vordringen in jene schmale Wasserstraße zwischen dem Klippenufer und der östlichen Sichelspitze zu commandiren.

Indeß auf Luvseit also zeremoniell
Sich noch begrüßt die hohe See-Grandezza,
Beschleicht, Schleichhändler gleich, das Leegeschwader
Die Küstenstraße und das Thor zum Stern,
Als wollt's abwarten erst die Nacht, um unter
Dem Mantel dieser schwarzen Bundsgenossin
Sich einzuschwärzen mit der heißen Waare.

Die Thorwacht wittert den Schmuggler und empfängt ihn; dennoch glückt das Manöver und entscheidet schon zu Anfang der Schlacht) die endliche Niederlage der Franzosen. Admiral Brueys erkennt es, als es zu spät ist.

Der Admiral
Von Frankreich stand auf seiner Gallerie —
Sein ganzer Horizont ein englisch Feuer —
Sah durch das Nachtsehrohr von seiner Flotte
Verschwinden Stern auf Stern, wie Himmelssterne
Erblassen vor dem rothen Nordlicht, ließ,
Des Schauens satt und müde, niederfallen
Das schwere Haupt auf die beladne Brust.
Verwundet im Gesicht und an der Hand,
Fühlt er die eine Wunde tropfen in
Die andre, wie ein doppelt schwerer Vorwurf.
„Dein erster Fehler war, hierher zu gehn,
Dein zweiter, hier zu bleiben!

. . . .

Senk deine Flügel, du gefangner Schwan,
Und sing dein Lied — du stirbst!"

Diesem Berichte folgt der Tod des Admirals, eine Stückkugel reißt ihn aus einander. Schiff auf Schiff geht verloren, Mitternacht ist da, nur der Orient ficht noch, um den Tod seines Admirals zu rächen, da bricht Feuer aus.

Und „Wasser!" brüllt das Rohr, „der Orient brennt,
Geschütz in Ruh! Löschtücher in die See!
Und an die Pumpen alle Mann!
Laßt saugen! schöpfet ein! gießt aus! erstickt!"
Schreit's durcheinander wirr und läuft und sucht,
Und pumpt sich aus dem Leib den blutgen Schweiß,
Doch Wasser keinen Tropfen aus der See!
Die Pumpen ziehen nicht, sind all durchlöchert,
Verstürzt die Eimer unter Trümmerwurf,
Und mit verscharrt die Tücher, unauffindbar —
Begraben alle Hülfe in der Noth!

Das Feuer greift immer weiter um sich (ich bedaure, wegen Mangels an Raum, die glänzende Schilderung nicht geben zu können), endlich fliegt der Orient in die Luft.

Nacht ward Tag,
Erkennbar jeder Mann und jede Flagge,
Erschrocken stand die Schlacht, bleich das Gestade —
Doch nur 'nen Augenblick — und wieder war's
Die alte Nacht.

. . . .

Aus seinem Grabe stieg
Empor der Sarg;
Und um ihn schwommen seine tausend Todten.

Und mit dem Schlag geschlagen war die Schlacht,
Der Schwan gebrochen.

Die Sieger finden sich an Bord des „Vanguard" (Nelson's Flaggenschiff) zusammen und breiten ihre bunte Beute (Juwelen von Malta, Schlachtpläne, Liebesbriefe, Frankreichs Trikolore, den Degen Blanquet Duchaila's und ein Stück vom verkohlten Großmast des Orients) zu Füßen ihres Führers aus.

Und Nelson spricht:
Nach Malta Malta's Schätze; Frankreichs Post
Nach Engeland, das gebe drauf die Antwort;
Und Frankreichs Flagge fort nach Cadix an
Lord Vincent unsern Admiral. Der Geist,
Der sie errang, war Seiner Herrlichkeit;
Nach London Frankreichs Degen. Seiner Stadt
Schickt dankbar ihn der Ehrenbürger Nelson.
Das Stück vom Großmast aber, das ist mein!
Das will ich mir erobert haben als
Die erste Beute — letzte Siegstrophae.
Draus sollt Ihr zimmern meinen Sarg; solch ein
Verkohltes Holz steht wider alle Fäulniß.

Und als der Sieger so testirt, zog er
Mit wehndem Morgen aus der langen Nacht
Vorm Nil, in Trümmern über's Mittelmeer.

Wir fragen jeden Leser, der dem Mitgetheilten gefolgt ist, ob man einen großen und complicirten Vorgang klarer und übersichtlicher vor dem Auge eines Zuschauers entrollen kann? Die Composition ist tadellos. Um aber an einem besondern Beispiel (innerhalb des bereits citirten) noch hervorzuheben, wie wir jene Detail-Darstellungsgabe des Dichters, auf die wir hindeuteten, verstanden wissen möchten, verweisen wir auf jene Stelle, wo uns der Dichter die halbmondförmige Aufstellung der französischen Flotte in der Bucht von Abukir giebt. Wer das gelesen hat, dem ist das Manöver der Abukirschlacht für alle Zeit eingeprägt, so sicher, wie Niemand das Vorrücken der französischen Schlachtordnung bei Waterloo jemals vergessen wird, der die Worte gelesen hat:

Und hallend thut
Elf Schläge rings die Zeit von ihren Thürmen,
Elf Riesenblätter rauschen auseinander —
Und furchtbar schön, mit Göttergrazie,
Entfaltet klingend ihren Eisenfächer
Die fränkische Bellona. Ausgegossen,
Verkörpert in Metallschrift, lapidar,
Liegt der Gedanke da des Feldherrn auf
Dem großen Blatt der Schlacht.

Solche Schilderungen prägen sich unsrem Gedächtniß mit einer Art von Unwiderstehlichkeit ein. — Diese Gewalt über uns hat aber immer nur das Klare, das Lichtvolle, das mit ganzer Seele Geschaute.

Scherenberg's Begabung glänzt noch nach einer dritten Seite hin. Er ist ein Dichter von außerordentlich vielem Esprit. Wenn er gar kein Poet wäre, so würde er sich doch als ein geistreicher Mann hervorthun. Er ist unerschöpflich in blendenden Bildern und Vergleichen und eine reiche Erfahrung, eine Vertrautheit mit den Sitten, Anschauungen und der ganzen Lebensweise des Volks befähigen ihn, man verzeihe den Ausdruck, in einer seltenen Weise dazu, „den Nagel auf den Kopf zu treffen." Wir denken uns, so müssen die Männer gewesen sein, die vor Jahrhunderten die Weisheit des

Volks in Sprüchen, Reimen, Liedern zusammenfaßten und zwar nicht nur das bereits fix und fertig Vorhandene münzten, sondern das Schlummernde weckten, das unklar Empfundene zu lichtvollem Ausdruck erhoben. Scherenberg unterscheidet sich hierin wesentlich von solchen Poeten, die vorhandenen Stoff nur in Kurs zu bringen verstehen und müssen diese (es schweben uns gefeierte Namen vor) in so weit die Segel vor unserem Scherenberg streichen, als sie an wirklicher Produktionskraft, an Gabe, die Sache aus dem Groben und Unfertigen herauszuarbeiten, hinter dem Letzteren zurückstehen. Aber neben dieser geistigen Tüchtigkeit für's Haus sehen wir ihn umgekehrt sich bis zu einer eben so sublimen wie poetisch schwungvollen Sprache erheben, bis zu einer geistreich pointirten Ausdrucksweise, die eigentlich nur ihr Terrain wechselt, wenn sie auch innerhalb des Humors ihre Triumphe feiert. Fast jede Seite der Scherenbergschen Dichtungen bietet einen Belag dafür. Ob es in „Ligny" von dem anhaltenden Feuer der Bataillone heißt:

es streicht der trockene Regen,
Und feucht wird's, wo er fällt,

oder ob uns in „Waterloo" die zwölf Bataillone alter Garden als

zwölf Märtyrer noch ihres alten Glaubens
An sich und ihren Kaiser

vorgeführt werden, oder ob wir in „Leuthen" lesen:

Und es beginnt ein Reiten, so bei Roßbach erst begann,
Von dem wir nichts mehr kennen, als daß man's nicht mehr kann;

oder ob es endlich in „Abukir" vom Bellerophon heißt, während er dem Orient entgegentreibt,

Einschwamm er in die Fülle seines Grimms

überall haben wir jene Geistesblitze, die in die Gemüther einschlagen und eine kräftige Erinnerung an den Moment und seine Aufregung in uns zurücklassen.

Diese in ihrer Mischung von Schlichtheit und Erhabenheit, von Sprichwortthum und Inspiration durchaus originelle Seite des Dichters tritt in keiner seiner Produktionen so anschaulich nebeneinander hervor, als in einer seiner kleineren Dichtungen: „Der verlorene Sohn." Dieser nimmt unter elterlichen Ermahnungen Abschied von Haus. Aber die Ermahnungen sind in den Wind gesprochen; er wird liederlich, er trinkt, er spielt:

Die Taschen sind leer! Und sind sie leer,
Herzvater, Herzmutter sie schicken mehr.
Sie sparen und scharren und kratzen zu Haus
Und weinen zu ihrem Vergnügen;
Ich nehme die Gelder zum Briefe heraus
Und lasse die Thränen drin liegen.

Das sind seine Worte. Endlich nach Jahren, alt und gebrochen, überkommt ihn die Reue:

Ich bin gefahren zu Land und See,
Aus ist mein Spiel und Tanz — Ade!
Die Eltern sind verdorben,
An ihrem Sohn gestorben,
Und Kreuz und Gras darüber
Und Alles ist hinüber!
Verwüstet mein Leib, verstürmt mein Sinn,
Nichts drinnen, nichts draußen: wo soll ich hin?
O wie mich's gereut! o wie mich's gereut!
Ich habe verlungert die ganze Zeit
Und nichts errungen als Herzeleid;
Ich hab' nicht gelebt — wie soll ich sterben?
Am Wege, am Wege muß ich verderben.

In diesen Zeilen fallen die beiden Seiten Scherenbergschen Esprit's in einer glänzenden Weise zusammen; man könnte mit Recht von ihnen sagen, sie sind von einer sublimen Einfalt; das Sprüchwort gewinnt eine intuitive Gewalt und erschließt alle Tiefen der Weisheit. Kann man einen Lumpen großartiger schildern, als durch die vier Worte: „nichts drinnen, nichts draußen", und kann man in unscheinbarem Gewande einen tieferen Ausspruch thun als den: „Ich hab nicht gelebt — wie soll ich sterben?"

So weit haben wir in Scherenberg einen Poeten von seltner Kraft bewundert; wir wenden uns jetzt seinem Grundfehler zu, einem Fehler, der den halben Poeten in Frage stellt. **Scherenberg hat keinen Geschmack.** Er hat Geist und Begeisterung, aber eine vage und schwankende Vorstellung (wenn überhaupt eine Vorstellung) von der Schönheit. Er läßt sich treiben, hierhin, dorthin; aber er ist kein Schwimmer. Sein **Verstand** faßt das Ziel seiner Dichtung scharf in's Auge und geht klar und bewußt auf dasselbe los, aber auch nur **sein Verstand**; unterwegs, in **Sachen des Geschmacks**, ist er ohne jegliches Steuer. Der Pegasus hat ihn, nicht er den Pegasus. Der Scherenbergschen Poesie fehlt das Gesetz. An Kraft und Fülle überragt er Tausende, an eigentlichem Künstlerthum bleibt er hinter Tausenden zurück.

Sein Mangel an Geschmack giebt sich vielfach zu erkennen: als Mangel an Form, als Styllosigkeit, als Trivialität und als Bombast.

Ueber die Scherenbergsche Form zu sprechen ist kaum von nöthen. Seine Art, den Vers zu behandeln, hat in der modernen deutschen Literatur eine traurige Berühmtheit erlangt; um aber dieser Besprechung eine gewisse Vollständigkeit zu geben, stehe hier aus „Leuthen" (das in der Nibelungenstrophe geschrieben sein will) folgende Stelle:

„Gott segne unsren König!" grüßen fromm und schlicht
— Wie aus den Saaten die Lerchen ihr Morgenlicht —
Ihren Landesvater die altgetreuen Lande;
Ausschenken alle für Einen im festen Verbande,
Im harten Deutsch, das warme Herzensblut,
Wie alten Rheinwein herbe aber gut.

Das ist eine wahre Musterkarte von Formen. Die fünfte Zeile ist ein untadelhafter fünffüßiger Jambus; nur zwei Zeilen unter diesen sechsen sind richtig gebildet. Wohl ist es nicht nur gestattet, sondern sogar erwünscht, die Nibelungenstrophe frei zu behandeln; aber diese Art der Behandlung ist nicht Freiheit, sondern Anarchie. — Giebt man dem Worte Formlosigkeit eine weitere und zutreffendere Bedeutung und versteht darunter jene mangelhafte Verschmelzung von Form und Inhalt, die den Gedanken wie eine Mandel in der Schale klappern läßt, so bieten die Scherenbergschen Dichtungen auch hiefür Belege die Hülle und Fülle. Derselbe Mann, der, wenn er seine gute Stunde hat, ein wahrer Münz- und Prägemeister ist, ist zu andrer Zeit völlig unfähig, sich verständlich auszudrücken, und neben den schlagendsten Sentenzen haben wir unabsichtliche Räthsel und Unbegreiflichkeiten. Die Oesterreicher z. B. halten Kriegsrath vor der Leuthner Schlacht und die prächtigen Paladine, mit Stammbäumen „alt wie die Christenheit", kommen herbei. Diese Grafen und Herren werden, ohne alle weitere Zuthat und Vermittelung, in folgender Weise geschildert:

Schwindelnd in Kronen wipfelnd, aber auch wurzelnd zugleich
Im besten Grund und Boden vom Kaiser-Königreich.
Forttummelt das Heißblut durch seine Fächerstadt
Sich über den Schnee hin wie ein verwehtes Palmenblatt.
Hält unter freiem Himmel, auf gut Ungarsch gleich,
Seinen Kriegsrath unter dem Sporenstreich.
„So machten wir's in Italien, Hochschule vom Schwert,
Was dort wir gelernt, werd' hier gelehrt!"
Pflanzt her sein Reislein, gepflückt im Lorberrland,
Als Baum der Erkenntniß, auf den schlesischen Sand,
Der Stürmer der Bochetta. „Bravo Macquire!"
Applaudirt mit Hand und Huf der Ire,
Als früge seine Courbette: Kamrad, denkst du daran,
Wie mich die welsche Armee, als ihren besten Mann,
Entsandt mit ihren Fahnen gen Wien als Siegslegat?
Und als spräche der: „ich denke dran, Kamrad!"
Salutiret er bäumend, die baldige Excellenza
Mit seinem Heerestitel „guten Morgen, Fähnrich von Piacenza!"

Weshalb „Fächerstadt"? warum die Paladine ein „verwehtes Palmenblatt"? Wer ist „Macquire"? Wer ist der in „Courbetten fragende Ire"? Wer ist der „Fähnrich von Piacenza"? Ich weiß es nicht und die Dichtung sagt mir's nicht.

Man würde aber Unrecht thun, wenn man die Vermuthung ausspräche, Scherenberg selber fände sich in dieser seiner Darstellung (die, wo man sie verstehen kann, geistreich genug ist) nicht zurecht. Ihm ist das Alles durch und durch klar. Er hat nur die Eigenheit, derlei Dinge so zu schreiben, wie andere Leute ihr Tagebuch; alles blos angedeutet, weil man die Dinge kennt; die unvollkommenste Form — die beste. Ein Tagebuchschreiber thut das mit Absicht und Bewußtsein; Scherenberg aber hat keine Ahnung davon, daß irgend ein Mensch dies nicht verstehen könne.

Die bedenklichste Folge seines Mangels an Geschmack ist seine *Styllosigkeit*. Wir verstehen darunter das Fehlen einer einheitlichen Darstellung, so weit diese dem Ausdruck und nicht dem Grundgedanken angehört. Wir verstehen darunter ein buntes, bei Scherenberg gemeinhin blendendes Flickenkleid, das aber doch den Mangel eines noblen Gewandes, einer Kleidung aus einem Guß, schmerzlich vermissen läßt. Jeder Einfall, auch der schlechteste, jeder Gedanke, auch der kleinste, macht sich auf Kosten des Grundgedankens breit und drängt diesen in den Hintergrund. Man geräth in ein Fieber, aber nicht aus Entzückung, nur aus Verwirrung. Bilder und Vergleiche, einzeln betrachtet oft groß und gewaltig, erweisen sich an der Stelle, wo sie stehen, als durchaus unpassend; das Hundertste und Tausendste wird zusammengeworfen, Zeit und Raum verschwinden und zehn Jahrhunderte geben sich auf einer einzigen Scherenbergschen Seite ein Rendez-vous. Wenn es nicht Mangel an Geschmack wäre, so könnte es nur noch eines sein: das Kokettiren mit Belesenheit. Innerhalb *sieben* Zeilen (Abukir S. 7.) wird die französische Flotte und ihre Bestimmung folgendermaßen bezeichnet: als eine „Meeressphinx", als eine „Argonautenfahrt", als ein „Wikingszug"*) und als eine Armada „zum Alexanderzuge nach Indien." Man fragt wie billig: was ist sie denn nun eigentlich? und wo haben diese Vergleiche ihre Grenze. Warum nicht auch noch Vasco de Gama und Columbus? Wir behaupten, sie sind rücksichtlos vergessen worden. An einer andern Stelle (S. 16.) brechen die französischen Kapitaine vom "Orient" auf, um sich rasch zu ihren eignen Schiffen zurück zu begeben. Diese Zeilen lauten:

„Adien! Auf Wiedersehn!" brach händeschüttelnd
Die *Tafelrunde* auf der fahrnden Ritter.
Der Bootsmann pfiff zum Fallreep ihre *Gigs*,
Abstieß die Schaukel-Equipage rc."

König Arthur also, der eigentlich ein Schiffskapitain ist, setzt sich in eine Victoria-Chaise, die eigentlich ein Boot ist — und das sollen wir für höhere Poesie hinnehmen. Am anschaulichsten wird diese Styllosigkeit, wenn wir in richtiger Reihenfolge (wobei wir nicht für Vollständigkeit bürgen) alle die Bezeichnungen herzählen, unter denen die französische Flotte dem Leser vorgeführt wird. Diese Bezeichnungen sind folgende: Schwan; schwanke Veste; Inselstadt; Flottenhäuser, die vor Anker reiten; Wogenroß; Thurmesriesen; Orlogs; Antonius, den ein ägyptisch Weib (die Klippen) in Armen hält; Ossians Kampfgestalten; Gallionen; See-Grandezza; eine brennende, entsetzliche Gomorrha; Phönix. Wir lernen außerdem noch „eine Garde der französischen Flotte", einen „David im Kampf mit Goliath" und einen „Meeresdom (sein Grund, Vulkan von 120 Schlünden)" kennen, der „die schlanken Minarets der übrigen Schiffe überragt." Wir wissen, daß aus dem Zusammenhang gerissen, diese zum kleineren Theil guten Bilder und Bezeichnungen seltsamer erscheinen müssen, als sie (wenigstens gelegentlich) an Ort und Stelle sind; aber es ist uns nichtsdestoweniger zweifellos, daß auch die Abwesenheit des besten dieser Vergleiche der Dichtung eher zur Zierde als zum Nachtheil gereichen würde.

In ähnlicher Weise wie Scherenberg's Formlosigkeit ist auch seine *Trivialität* eine doppelte. Sie giebt sich zunächst darin zu erkennen, daß er uns mit aller Unbefangenheit die absoluteste Prosa bietet. So heißt es z. B. in Abukir S. 21:

„Nichts regt sich?" staunte Nelson. „Wie, erwartet
Der Franzmann mich, der Theoretiker,
Zum Trotze aller Seetaktik vor Anker
Auf offner Rhede? — Very well! Ist er
So keck, bin ich so kühn und nehme ihn
Zugleich in Luf und Lee; behalt den Angriff
Und laß ihm nicht Vertheidgung, bleib im Vortheil,
Woher der Wind auch wehe! — Aber — wie
Durchkommen hinter seinen Stern?"

Das ist noch nicht einmal die Sprache einer militairischen Relation. Hier mag überhaupt die Bemerkung ihre Stelle finden, daß gut geschriebene Schlachtberichte (uns schwebt ein solcher über die Schlacht von Marengo vor) den Dichter hätten darauf hinleiten müssen, daß die höchste Poesie derartiger Vorgänge in den Thatsachen und ihrer simpelsten Darstellung, aber nicht in überladener Ausschmückung liegt. Schlimmer als solche prosaischen Stellen, deren Zahl überhaupt nicht groß ist, sind die Plattitüden. Ich hob in der ersten Hälfte dieses Aufsatzes hervor, daß Scherenberg der Mann des Kernspruchs, gesunden Humors und volksthümlicher Geistesmünze sei. Das wiederhol' ich. Aber weil er dabei alles feineren Geschmacks entbehrt und ohne Unterscheidungsvermögen ausspricht, was ihm die Minute eingiebt, so steht der schlechte Witz (wir sollten eigentlich ein stärkeres Wort wählen) neben dem köstlichsten Humor und die Plattheit neben der Sprüchworts-Weisheit. So lesen wir in Abukir (S. 10) von einem abgethanen Kerl, „der jeden Standpunkt überwunden hat", und (S. 14) von einem Negerknaben, „der so ein Junge für alles ist." S. 12 findet sich folgende Stelle:

„Seehunde!
Sie wissen's Tau zu splitzen, wenn es bricht."
Umwettert in die Luft vor Top und Takel
Die alte Theerjack, lang kein Tanzfreund mehr,
Blos Seebär noch, ließ lieber's Tau-End tanzen
Der Landratt auf dem Buckel, die noch immer
Hier ungelöscht am Bord herum ballastet.
Doch löscht zunächst er seinen Durst.

Die epische Dichtung ist unter allen Umständen kein Tummelplatz für Berliner Wortspiele und einen *solchen* Humor.

Der *Bombast* ist untrennbar von der Trivialität; es sind die siamesischen Zwillige in der Kunst. In „Waterloo" regnet es und die flandrische Erde wird Sumpf. Hieran knüpft Scherenberg an und die beiden Armeen werden sofort zu „Sumpfpolypen". Der eine führt den Namen „Lindwurm des heiligen Georg" und ist natürlich die englische Armee, der andere ist der „gallische Hydrarchos". Beide lagern sich einander gegenüber, blasen sich einen feurigen „Hiatus" zu und „wünschen sich dann donnernd gute Nacht." Wenn die epische Dichtung mehr soll, als durch sinnverwirrende Bilder ohngefähre Vorstellungen von einer Sache geben, so ist diese Manier schlechterdings zu perhorresciren. Ein Lindwurm und ein Hydrarchos sind gar keine Polypen, also auch keine Sumpfpolypen, und die englische Armee, mit ihrem heiligen Georg im Banner, kann wohl als Besiegerin eines Lindwurms gedacht werden, aber ein Lindwurm, der höchsteigenhändig mit der St. Georgsfahne in's Feld rückt, ist nicht mehr und nicht weniger als ein Unsinn.

Scherenberg hat nicht nur eine Zeit lauter Anerkennung, sondern auch entschiedener Berechtigung gehabt. Die Epoche leerer Phrase, inhaltsloser Liebes- und Freiheits-Lyrik unterbrach er segensreich,

*) Dieser Wikingszug bezieht sich auf ein Scheinmanöver gegen die englische Küste.

ähnlich wie Ferdinand Freiligrath. Aber zur Trauer darf es stimmen, daß das, was an Scherenberg vor allem bewundert wurde, nicht das unleugbar Bewundernswerthe, sondern auch wiederum die Phrase war, die er nur anders aufzustutzen verstand, als seine Vorgänger. Er hat in der That eine Shakespeare-Ader; er hat etwas von einem Genie. Aber das übertriebene und unbedingte Lob seiner Verehrer hat ihn entweder zu dem Glauben verleitet, daß er sich jedem poetischen Anfall blindlings und rücksichtslos überlassen dürfe, oder er hat die Einsicht, die Ahnung des Besseren mit der Betrachtung niedergekämpft, daß er zu alt sei, um noch zu lernen.

Die Vorstellung für das Platendenkmal auf der Großherzogl. Hofbühne zu Weimar.

Sie wünschen, daß ich Ihnen über die historische Vorstellung berichte, die auf unsrer Hofbühne am 26. April zum Besten des Platendenkmals aufgeführt worden ist und ich erfülle Ihren Wunsch um so lieber, als das Mittel dem Zwecke in würdiger Weise entsprochen hat. Die Vorstellung führte uns an hervorragenden oder doch charakteristischen Erscheinungen unserer Literatur in den letzten drei Jahrhunderten vorüber, von Hans Sachs bis zu Platen und die Wahl der Stücke und Bruchstücke war so geschmackvoll und mannichfaltig getroffen worden, daß auch das große Publikum sich angezogen und noch im lebendigen Zusammenhange mit der Vergangenheit fühlte. Das Verdienst der Idee und der Zusammenstellung gebührt dem Intendanten, Herrn von Beaulieu.

Den Reigen eröffnete „der Krämerkorb" von Hans Sachs. Frisch, derb und doch auch dem feineren Sinne ergötzlich, zeigt es uns den in allen Ständen gleichen Widerspruchsnarren so leibhaftig, daß wir Tracht und Mundart unserer Vorfahren vergessen; das alles gilt heute bei uns, wie zu Nürnberg vor dreihundert Jahren. Das mag auch den jetzigen Lustspieldichter Benedix verleitet haben, in seinem „Gott sei Dank der Tisch ist gedeckt", uns mit einer Nachbildung des Hans Sachsischen Fastnachtsspieles zu beschenken; aber wie kläglich muß unser Zeitgenosse vor dem alten Nürnberger Schuhmacher, der auf Straßen und in Schenken spielen ließ, die moderne Bühne räumen!

Nun folgte der letzte Act „der geliebten Dornrose" von Andreas Gryphius. Der gesunde Sinn und die derbe Kraft der deutschen mittelalterlichen Dichtkunst lebt auch noch in Gryphius, aber der Jammer des 30jährigen Krieges hat den Schmelz des heiteren Behagens abgestreift und den Stempel der Rohheit aufgedrückt. Man fühlt wie eng der Dichter noch mit seinem Volke verwachsen ist, bedauert beide, erfreut sich aber doch an der unverwüstlichen Gesundheit deutschen Geistes.

Mit der Allongenperrücke schreitet jetzt auf stelzfüßigen Alexandrinern Gottsched's Cato (3. Act) an uns vorüber. Man erkennt sie kaum wieder die naturwüchsige, muthwillige Muse des Hans Sachs, so vornehm-manierlich, hausbacken-verständig und spießbürgerlich-beschränkt ist sie geworden; aber ehrlich ist sie doch geblieben und trotz ihres Schulmeistertones klingt uns doch hie und da ein Wort von echtem Adel und von wahrer Weisheit wohlthuend an's Herz. Ja wenn man ein Mal merkte, daß ein Darsteller über den vornehmen Alexandriner stolperte, so wünschte man fast den alten Gottsched als Zuchtmeister zurück — nicht gerade auf die Bretter, aber doch hinter die Coulissen.

Das Band, ein Schäferspiel von Gellert. Wie redlich bemühten sie sich, der brave Gellert und seine Gleichstrebenden, die dürre Zeit zu loben, das Gemüth des Menschen zur Natur zurückzuführen, da sie aber die Natur um sich nicht finden konnten, schufen sie sich in der Schäferwelt eine gemüthliche Muster-Natur und schufen sie so gründlich anders als die Wirklichkeit, daß kein Faden wahrer Natur und kein Hauch wahren Gefühles übrig blieb. Ein Muster solcher empfindelnden Unnatur ist denn auch das Band. Die Gesellschaft, die an solchen Dichtungen Gefallen fand, kränkelte wirklich in bedenklicher Weise, wir wissen aber auch, daß sie nur ein kleiner Bruchtheil des Volkes war und daß der Sturmwind kommen mußte, das faule Miasma fort zu scheuchen.

Julius von Tarent von Leisewitz (II, 1—3; III, 1—4). Den Sturmwind hören wir schon in dieser Dichtung rauschen. Gefühl und Leidenschaft, sittlich berechtigt und eben darum mächtig ankämpfend gegen andere nicht minder berechtigte, sittliche Gesetze. Da geht der Kämpfende tragisch unter und erhebt sich und uns aus seinem Falle. Aber neben diesem inneren Ringen ringt auch der Dichter noch gewaltsam, unschön nach Form und Styl, der Genius fehlt, der den Kampf nach dem Maße der Schönheit ordnet. So war der Julius von Tarent ein glücklich gewählter Vertreter unserer Sturm- und Drangperiode.

Die siegreiche Eroberung des Schönen durch den frei gewordenen deutschen Geist in den Werken Goethe's und Schiller's uns vorzuführen, würde die Grenzen des Abends überschritten haben und so sahen wir zuletzt ein Werk dessen, der redlich und glücklich für die Erhaltung des Eroberten gekämpft hat und dem der Abend gewidmet war: der Thurm mit sieben Pforten von Platen. Mit voller Freiheit der ersten Komik gedacht und angelegt, in classisch-schönem Vers die sichere Meisterhand bekundend, fehlt ihm nur Eins: der geniale Muth, der die komische Idee auf die letzte, kecke Spitze treibt und so das Leben bis in die Fuß- und Fingerspitzen pulsiren läßt; es fehlt der Genius des Aristophanes und des Shakespeare, derselbe Genius, der auch aus der naiven, derben Form des Hans Sachs uns oft entgegen leuchtet.

So sehen wir, am Anfang und am Ende zwei vielverheißende Blüthen des deutschen Lustspiels und doch so verschieden, daß wenn die eine die andere hätte befruchten können, wir die reife, köstliche Frucht nicht mehr entbehren müßten.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 12. Donnerstag, den 14. Juni. 1855.

Bernhard von Weimar.

Vaterländisches Trauerspiel von **W. Genast.**

Zuschrift an den Herrn Redakteur der Grenzboten. *)

Verehrtester Herr!

Meine Achtung für Ihre Zeitschrift, in der ich die Kritik mit mehr Einsicht und Charakter gehandhabt sah, als wir nachgerade gewohnt sind in unsern periodischen Blättern zu finden, veranlaßt mich zu diesen Zeilen. Da Sie in Nr. 9 jene Kritik des Trauerspiels Bernhard von Weimar aufgenommen haben, die, obwohl in gehöriger Amtsuniform, und auf derselben mit Glossen aus Aristoteles' Poetik als Ordenskreuzchen legitimirt, doch nicht zuverlässig ist, darf im Interesse der Wahrheit und Gerechtigkeit, also dem Ihrer Zeitschrift, eine Berichtigung nicht fehlen. Sie kommt hier so kurz, als es der Vorgänger erlaubt, dem ich sogleich Schritt für Schritt nachgehe.

Er beginnt mit einer äußern Inhalts-Uebersicht, die den innern Zusammenhang nicht enthalten kann, und sagt hierauf, sie zeige den Hauptfehler des Stücks, den Mangel an Einheit. Dies paßt auf den Auszug, nicht auf das Stück. Dieses entwickelt eine Sache und einen Helden, nämlich die Sache der protestantischen Deutschen, wie sie damals politisch auf's Aeußerste bedrängt, wie noch aufzurichten war, und den Helden, der sich ihr wahrhaft hingab, daher im Eingang die bloß für ihn persönlich vortheilhaften Friedensvorschläge zurückweis't, der mit Kühnheit den einzigen noch übrigen Weg zur Wiederaufnahme des Kampfes einschlägt, dessen Genie trotz den Hemmungen, die sein Verbündeter ihm rascher und perfider, als er selbst voraussah, gelegt hat, einen gewaltigen Umschwung erzwingt, an den sich sofort weitgreifende wohleingeleitete Plane zur Befreiung des deutschen Reichs und Glaubens anknüpfen, und der endlich, als er mit Machtstärke dicht vor der Verwirklichung dieser Plane steht, dem Gift des tückischen Verbündeten erliegt, ohne einen Erben seiner Stärke und Vollstrecker seines Werkes hinterlassen zu können. Das Drama enthält nur die wesentlichen, historisch begründeten Momente dieser Sache in ihrer Intention und Bedingtheit, dieses Ganges des Helden mit derselben und für dieselbe, so daß die Schritte, die Anstöße, die Wiederaufschwünge der Handlung uns zugleich die Besonnenheit und die Verwegenheit, Begeisterung und Energie des Helden fortschreitend entwickeln und wir mit dem Hervortreten seiner Größe die Gefahr näher kommen sehen, in deren Verwirklichung diese Größe den Zoll ihrer Menschlichkeit, die ideale Sache selbst den Zoll ihrer Geschichtlichkeit, an's Menschliche geknüpft zu sein, bezahlen muß.

*) Dieses Sendschreiben ward Anfangs März d. J. an die Adresse geschickt, nach zwei Monaten aber mit Entschuldigung der Nichtaufnahme mir zurückgesandt, weshalb mir der hier gestattete Zutritt willkommen sein muß.
A. S.

Der Recensent war nicht eben verpflichtet, sich für die damalige protestantische Sache und für die Aufopferung ihres Helden zu interessiren, aber auch nicht berechtigt, einer Darstellung derselben Mangel an Einheit vorzuwerfen, welche zugleich mit der Entfaltung einer Absicht die natürlichen und nothwendigen Gründe ihres wirklichen Verlaufs in fester Zeichnung und faßlicher Klarheit vergegenwärtigt, also das erfüllt, was die Autorität des Recensenten, Aristoteles, als Aufgabe des Dichters bezeichnet, das Geschehene nicht als solches, sondern in seiner Möglichkeit, Natürlichkeit und Nothwendigkeit in's Licht zu setzen. Dies Begründen im Wirklichen und als natürlich Motiviren ist auch die wahre „psychologische Auffassung", wie sie in's historische Drama gehört. Dem Recensenten ist die im gegenwärtigen nicht tief genug; es sei keine spannende Verwicklung da. Dies rührt nur eben davon her, daß Recensent für die deutsche Sache von damals und diese Verwicklung derselben sich nicht interessirt. „Wenn der Vorhang falle, frage man sich nicht, was wird daraus werden?" Wer fragt sich nicht? Wenn am Schluß des ersten Acts Bernhard mit Motiven, die sich dem Zuschauer frisch herausgestellt haben, die dargebotene Hand Frankreichs ergreift zum Behuf einer Sache, von der er wohl weiß, daß Frankreich sie nicht will, dies Frankreich, das für seine habsüchtige Politik mittelreich ist, wogegen er wenig mehr als sein Feldherrngenie in die Wagschale legen kann: warum dürfte man nicht gespannt fragen, was daraus entstehen werde? Wenn am Schluß des Zweiten Richelieu die Zugeständnisse, die Bernhard ihm abgedrungen, heimlich so anordnet, daß er ihre Entkräftung in seiner Hand behält, für die entgegengesetzte Möglichkeit aber, den Herzog ganz an Frankreich zu fesseln, das Project hat, ihn mit seiner Nichte zu vermählen, während gleichzeitig Bernhard sich anheischig macht, einen vom Cardinal verfolgten Hugenotten-Großen in seinen Schutz zu nehmen und mit dessen Tochter sich verlobt: warum soll man nicht mit Spannung dem so in den Krieg Ziehenden nachblicken und sich fragen, was wird daraus werden? Den dritten Act, worin Bernhard die Vortheile der heimlichen und offenen Gegner, wo es am wenigsten möglich scheint, stürmisch überflügelt, nennt Recensent selbst bei weitem den besten, jedoch tadelt er, daß nach der Schlacht die Zahl (wie der eroberten Fahnen, so auch) der Todten genannt wird, ob deswegen, weil es auch Shakespeare im Heinrich V. gethan hat, oder warum sonst, sagt er uns nicht, stützt aber darauf die Behauptung, so falle die Darstellung oft in die dürrste Prosa.

Daran reiht sich der Vorwurf, es fehle dem Stück das „wesentliche Kennzeichen der Dichtkunst", der Vers; wobei abermals auf Aristoteles gedeutet wird, natürlich aber nicht auf die Stellen (Poet. 1. u. 8.), wo Aristoteles sagt, nicht der Vers mache den Dichter und den Dramatiker, sondern die Darstellung und die Handlung. Ich bemerke nur: der fühlbar lyrische Vers als Form dramatischer Sprache, wie der spanische, beeinträchtigt wesentlich den-

jenigen Eindruck von Wirklichkeit, den wir vom Drama fordern, und hängt bei den Deutschen, die sich seiner bedient haben, erweislich mit der abstracten und schiefen Natur ihrer innern Darstellung zusammen. Der herkömmliche fünffüßige Jambus aber ist als Metrum so wenig gebunden und durch verbreitete Handhabung so geläufig gemacht, daß er einem Gebildeten unsrer Tage viel weniger, wie der Recensent behauptet, zur Probe seiner Ausdrucksfähigkeit, als zur Verführung gereichen kann, sich in überlieferten Tiraden und Wendungen zu bewegen. Ich finde es daher entschieden löblich und mit der keuschen Wärme übereinstimmend, in der sich der Verf. des Bernhard an den geschichtlichen Ernst seines Gegenstandes hingegeben hat, daß er weder seiner Vorstellung irgend einen außersachlichen Effekt, noch der Sprache einen andern Reiz als den ihrer Angemessenheit zu Charakter und Moment hat geben wollen. Recensent nennt seine Sprache eine prosaische Brühe, in der nur einzelne feinere Bissen herumschwimmen. Ich führe einfach an, daß sie, was den Bau betrifft, von den Schauspielern als leicht und dankbar für die Recitation gerühmt, was den Ausdruck betrifft, von **Rückert** für vortrefflich erklärt worden ist.

Recensent spricht ferner geringschätzig über des Dichters **Charakterzeichnung**. Ich meine, wenn man in einer ersten Production eine Gruppe so verschiedener Naturen, wie hier der biedere, feste Starrschedell, der rauflustige, leichtlebige Rosen, der herzlos trotzige Erlach, der lautere, jugendlich begeisterte Enno, der französisch ritterliche Guébriant, so bestimmt entwerfen und so zwanglos gehalten vor sich sieht, wäre Grund zur Anerkennung. Bernhard selbst (obwohl der Dichter auch seine Fehler zeigt, A. 1 Sc. 2 g. E. A. 3 Sc. 4 g. E.) ist dem Recensenten zu ideal genommen. Vielleicht ist ihm nicht bekannt, in welchem Grade seine musterhaften Seiten documentirt sind. Es mißfällt ihm dies Zuviel und daß der Held „sogar verschmäht, mit einer muntern Pariserin durch die verschwiegenen Gärten von S. Germain zu lustwandeln." Hier scheinen wir zu erfahren, was Recensent unter „tieferer psychologischer Auffassung" versteht, zumal der leichtsinnige Rosen der einzige Charakter ist, den er lobt. Richelieu ist ihm zu flach. Pater Joseph nur dessen trauriger Abklatsch. Er muß also übersehen haben, daß Richelieu bei dem Dichter diesen seinen Zuträger und Ausrichter immer wieder die Ueberlegenheit seines Geistes fühlen läßt. Nur den Witz, mit dem Bernhard den Pater die seinige fühlen ließ, hat er bemerkt und hält ihn für des Dichters Erfindung. „Wer", fragt er, „kann sich an der wohlfeilen Manier erfreuen, in der Bernhard Josephs taktische Vorschläge im 2. Act abtrumpft, als die Galerie?" Als ob eine so berühmte, selbst den Schulknaben aus Schillers 30jährigem Krieg bekannte Anekdote in einem vaterländischen Geschichtsdrama aus der Stelle, an der sie jeder, auch im Parterre jeder erwartet und, käme sie nicht, irr würde, ob er noch darauf lauern solle, vom Dichter könnte weggelassen werden. Recensent fährt fort: „Dergleichen ziemlich plumpe Nachahmungen von Iselani's berühmten Grobheiten gegen Questenberg finden sich noch mehr." Hier ist allerdings eine Plumpheit, nämlich eines ziemlich unwissenden Recensenten. Eben so gut könnte man versuchen, den Apfelschuß im Tell für eine Reminiscenz aus irgend einem andern Drama auszugeben. Auch die Art, wie Bernhard im 1. Act den fremden Ritter der Fortuna, Henderson, sein Mißfallen merken läßt, ihn, der vor acht Jahren gegen Tilly mitfocht, als kaiserlichen Abgesandten vor sich zu sehen, rechnet Recensent zu den plump nachahmenden Abtrumpfungen. Da diese Scene einen Grundzug damaliger Kriegersitte zur Vorstellung bringt, da die Erscheinung dieser gesinnungslosen Sitte an Henderson völlig zur Natur seines Auftrags, zu diesem Zumuthen gleicher Gesinnungslosigkeit paßt, welches der kaiserliche Friedensantrag, den er verträgt, dem Herzoge macht, da der gerechte Unwille des Herzogs über den Träger sowohl, als den Antrag, auf die bestmotivirte Weise Gelegenheit giebt, das auszusprechen, wofür der Herzog kämpft und fortkämpfen muß, da endlich der Ausdruck eben so würdig als warm ist, so charakterisirt ein so unmotivirtes Absprechen über diese Scene sich selbst.

Es ist eben dieser gute Wille des Recensenten, der ihn so sprechen läßt, als beschränkte sich die Zeichnung Guébriants darauf, daß er einigemal St. Denis! ausruft. Ein arger Leichtsinn kommt aber hinzu, wenn Recensent weiterhin, um auch bei dieser Figur eine Nachahmung zu entdecken, in den Tag hinein schreibt, die Art, „wie Guébriant zum Morde Bernhards bewogen wird (4, 1), erinnert an Buttlers Werbung von Devereux und Macdonald." Die Sache ist, daß Guébriant in keiner Weise zum Morde Bernhards bewogen, noch dieses auch nur versucht wird. Wozu ihn der Cardinal zu bestimmen weiß, ist bloß, daß er die Stelle als Gesandter bei Bernhard und alliirter Befehlshaber wieder einnimmt, die er wegen der Andeutung, welche Richelieu dem durch ihn geschlossenen Vertrage mit Bernhard gegeben, quittiren wollte. An der Vergiftung Bernhards hat Guébriant keinen Theil und spricht (5, 2), als er sie wahrgenommen und die Hand des Cardinals erkannt hat, seinen Abscheu aus. Daß er sich das Werkzeug des Cardinals nennt, bezieht sich keineswegs auf die Giftmischung, sondern auf die Maßregeln, um Bernhards Eroberungen und Truppen in Frankreichs Hand zu bringen. Die Situation also, die Recensent als eine verbrauchte rügt, ist schlechthin seine eigne Chimäre. Eine andere Nachweisung des Verkommens verbrauchter Situationen ist die, daß „die Entwicklung der großen Plane Bernhards kurz vor dem Tode an Wallenstein und an Geßlers: Ich will — erinnern." Eine Aehnlichkeit gleichen Grades mit Wallenstein wie mit Geßler ist keine. Daß aber die Größe des Helden sich am meisten dicht vor dem Fall entwickelt, ist ein so allgemeines, so natürlich tragisches Motiv, daß die Forderung, der Dichter hätte es hier, zum Trotz der Geschichte selbst, sich versagen sollen, um neu zu sein, viel Gefälligkeit voraussetzt.

Mehr Scheinbarkeit haben die Andeutungen des Recensenten über die **tragische Composition** als solche. Allerdings gehört die Schuld zum Begriffe des Tragischen, die, meint er, bei Bernhard zu spät zur Erwägung kam. Die Schuld indessen, wie die Tragödie sie unerläßlich fordert, muß nicht gerade ein auffallendes Vergehen oder Verbrechen sein; es genügt die allgemein menschliche, daß jeder, der bedeutend handelt, weil er niemals der sichere Herr seiner Thaten und Erfolge bleiben kann, Größeres auf sich nimmt, als er zu verbürgen im Stande ist und mit seinem guten Eifer das Allgemeinere in seine eigne Hinfälligkeit hereinzieht. Diese Untrennbarkeit der persönlichen Erhebung von der Gefährdung der Sache und Verwicklung in den Untergang fühlen wir auch in Bernhards Lauf und Erliegen mit Furcht und Mitleid. Hingegen der Prozeß des Insichführens einer gewaltigen Schuld durch die Krisen eines tragischen Helden bis in das Mark des Menschlichen, wie in Oedipus, in Macbeth und wenigen großen Tragödien, ist nicht von jedem ernsten Drama zu verlangen. Dies hat Recensent an den Beispielen selbst, die er dafür anführt, wider Willen eingestehen müssen. Obgleich er, was gegenüber einem Erstling von gemessener Aufgabe ungehörig ist, nach den größten und berühmtesten Mustern greift, um sie zum Maßstabe zu nehmen, sind hierunter mehrere, die nicht jene Form der eminenten Tragödie haben. Bei der Jungfrau von Orleans liegt es in seinen eignen Worten, daß er sich auf sie nicht eigentlich für seine Norm berufen kann. Und den Tell sucht er vergeblich in diese Klasse hereinzuspielen durch das Prädikat: „der fromme Mörder." Tells Mord kann und will mit nichten als tragische Schuld gefaßt werden, da er ihm vielmehr als tapfere Noth-

wehr und Rettung des Vaterlandes zum Verdienst gerechnet und vom Dichter geflissen durch Contrastirung mit Parricida's That gerechtfertigt wird.

Ein Kritiker sollte wissen, daß es Arten und Stufen des Tragischen giebt und das historische Drama nicht ein- für allemal zur mächtigsten tragischen Analysis verpflichtet ist. Wie stünde es dann mit Shakespeares Heinrich VIII? Und wer möchte dies Drama, obwohl seine tragischen Momente die Handlung nicht erschöpfen, verwerfen oder missen wollen? Was den Bernhard betrifft, so hat der Dichter sehr richtig gefühlt, daß er in ihm den deutschen Helden und Kämpfer für den Glauben rein halten müsse. Hätte er seine Verwicklung mit Frankreich schuldvoller durch Ehrgeiz und Uebermuth vorgestellt, er hätte damit, weil sich die Natur des Handlungsverlaufes zur ethisch-dialektischen Selbstwiderlegung nicht eignet, keinen Zoll mehr an tragischer Wirkung gewonnen, viel aber verloren an Klarheit und Leben der religiösen und patriotischen Sache, die vorzugsweise dem Ganzen Einheit, Gehalt und Schwung, auch durch erregte Theilnahme in einem allgemein geistigen Sinne dem Fall des Helden Gewicht und Rührung zutheilt.

Was diesem Stück auf der Bühne eine lebhafte Wirkung verliehen hat, und was nicht minder dem offenen Leser sich auf eine wohlthuende Weise bewährt, das ist der lautere Hauch einer genährten Begeisterung für das wirkliche Vaterland, seine Erwerbungen und Leiden, seine Kämpfe und seinen Beruf.

Recensent hat keine Zeit gehabt, dies wahrzunehmen. Er mußte Gespenster sehen und sich auslassen gegen „die mehrfachen Verherrlichungen des Weimarischen Fürstenhauses.“ Sein Beweis? — Die Antwort, womit Elise Rohan auf Bernhards Frage, ob sie von seinem ältesten Bruder gehört, sich über ihre Ungewißheit entschuldigt —: „Den Namen Weimar tragen zu viele Helden.“ Ist etwa diese Antwort befremdlich? — Zu geschweigen, daß Bernhards Großvater zweimal in Frankreich selbst Kriegshülfe geleistet und zum Dank die Herrschaft Chatillon erhalten, so waren vier von Bernhards Brüdern namhafte Feldherren und Ritter: Johann Ernst, der schon am weißen Berge mit Friedrich und Wilhelm einen Heldenmuth bewies, den die Augenzeugen bewunderten, hernach als dänischer Feldmarschall in Westphalen, Schlesien, Mähren Siege erfocht; Friedrich, der tapfere Streitgenosse des Mansfeld, welcher bei Fleury den Heldentod starb; Wilhelm, der erst mit Mansfeld, Baden und Braunschweig den Kaiserlichen widerstand, sodann als schwedischer Generallieutenant Erfurt und die Städte am Harz einnahm, in Schwaben die Kaiserlichen schlug und wiederholt Verstärkungen zum Heere Gustav Adolphs führte, und Ernst, der, wie Bernhard, in Franken und in der Unterpfalz für Gustav kämpfte und mit Wilhelm und Bernhard theilhatte an dem wichtigen Siege des Königs am Lech. — Wie sollte die Hugenottin nicht mehr als einmal von diesen protestantischen Verkämpfern gehört haben, zu deren einem, dem fünften, jüngsten und berühmtesten, sie spricht? Wo ist nun in ihrer Aeußerung das Herbeigezogene oder Uebertriebene oder Anzügliche, um darin mit dem Recensenten eine Schmeichelei für den jetzigen Fürsten Weimars zu entdecken? So dürfte man denn auch nicht vom großen Churfürsten oder von Friedrich dem Großen einen Zeitgenossen in einem Drama rühmende Aeußerung thun lassen, ohne sich der Schmeichelei gegen den jetzigen König von Preußen schuldig zu machen. So viel Grund hat Recensent, um dem Dichter des Bernhard, von dem er gehört, er sei in Weimar angestellt, die feine Bemerkung zu widmen, „der Diener eines Fürstenhauses sollte diesem doch feiner schmeicheln.“ Ich kenne den Dichter persönlich und kann versichern, daß er zu sehr Ehrenmann ist, um irgend wem gemein zu schmeicheln oder irgend wem ohne Grund gemeine Schmeichelei zuzutrauen.

Weimar, den 3. März 1855. **A. Schöll.**

Wir selber waren eben Willens, in den Spalten unsres Blattes eine ausführliche Besprechung des Genast'schen „Bernhard v. Weimar“ zu bringen*), als uns die Einsendung des vorstehenden Aufsatzes in eigenthümlicher Weise dieser Aufgabe enthob. Die Ansichten, die in demselben in Bezug auf das in Rede stehende Stück ausgesprochen werden, sind so durchaus die unsrigen, daß wir es für unsre Pflicht gehalten haben, über die Form einer Abwehr, in der sich die Schöll'sche Kritik giebt, hinwegzusehen und unsre Spalten einer Controverse zu öffnen, die wir allerdings, auch in Bezug auf uns, gern vermieden gesehen hätten.

Die hier gegebene Antikritik ist nicht bloß die Kritik einer Kritik, sondern in Wahrheit auch eine erschöpfende Kritik des Stückes selbst. Wir haben also auch derselben keine neuen Gesichtspunkte hinzuzufügen. Aber das Eine, ohne irgend welches Eingehen auf die Details, möchten wir doch im Ganzen und Allgemeinen noch hervorgehoben haben, daß es uns billig scheint, Arbeiten, wie die vorliegende, auf das Entschiedenste und Wärmste zu begrüßen, wenn ihnen auch immerhin noch Fehler und Schwächen anhaften mögen. Wir haben kein vaterländisches Drama und können keines haben in dem Sinne, wie die Engländer eins besitzen. Die Zwiespältigkeit Deutschlands, die Gemeinschaftlichkeit des deutschen Vaterlandsgefühls und die Gegensätzlichkeit der Confessionen erschweren den Poeten seine Aufgabe ohnehin zur Genüge; und es kann — mit Ausnahme dessen, was vor der Reformation liegt — kaum von einem andern, als von einem deutsch-protestantischen oder deutsch-katholischen Drama die Rede sein. Es ist nicht gerathen, die Schwierigkeiten, die dem Poeten hieraus erwachsen, noch zu steigern. Ueberlassen wir es jenen Gegnern, die das Stück nothwendig im andren Lager finden muß, den Kampf gegen dasselbe zu führen, aber begrüßen wir Alles, was als der Anfang eines deutsch-protestantischen Dramas zu betrachten ist. Wir gedenken hiermit nicht etwa der leidigen Tendenzstückmacherei das Wort geredet zu haben, wir hassen dasselbe, weil es entweder aufhört, ein Kunstwerk zu sein oder in begeistrungslose Phrase verfällt, aber wir wollen Stücke, in denen wir das Beste was wir haben: Treue gegen Glauben und Vaterland, Muth und Manneswürde, verherrlicht sehen. Wir müssen, dünkt uns, Jeden, der mit dichterischem Beruf daran geht, das unterbrochene Streben des Dichters des Prinzen von Homburg fortzusetzen, ermuntern, auch wenn seine Befähigung hinter der dieses bedeutenden Vorgängers zurückbleiben sollte.

Fritz Stilling.

Erinnerungen aus dem Leben eines Arztes.

Von **Philipp Galen.**

4 Thle. 8. Leipzig, Kollmann.

Ein Doppelwesen, nicht sowohl Centaur, als Triton; am biographischen Menschenkörper ein phantastischer Romanschweif. Wir beanstanden solchen Gestalten nicht das Bürgerrecht der künstlerischen Welt, aber wir dürfen wohl nach dem Gleichgewicht und der Verschmelzung der verschiedenen Elemente fragen.

Natürlich wissen wir und untersuchen wir nicht, wie weit die Schicksale Fritz Stilling's in der That der Wirklichkeit entlehnt oder nachgebildet sind. Wie er nach einer trüben Kindheit bei einem Oheim Barbierlehrling, dann Zögling eines Klosters wird, wie er in Münster und Berlin Medizin studirt, wie ihm bald das Rasir-

*) Dasselbe ist inzwischen mit einigen zweckmäßigen Abänderungen: „Bernhard von Weimar, ein vaterländisches Trauerspiel. br. 8. Geh. 5/6 Thlr. Weimar, bei Böhlau“ im Buchhandel erschienen.

messer, bald der Pelikan weiterhelfen müssen, wie er beim alten Mursinna als Famulus fungirt, später bei einem Feldlazareth die Befreiungskriege mitmacht, wie er dabei einem deutschen Herzoge bekannt, von ihm in seine Residenz gezogen, endlich zum Leibarzt und Geheimen Rath ernannt wird — das Alles kann sich sehr wohl ereignet haben. Und einzelne Episoden, die Unglückstage seiner Kindheit, die Reise zu seinem Onkel, — späterhin manche kriegerische Scenen, sind so lebensfrisch und ergreifend, daß man sie vollständig als erlebt empfindet (sind sie's nicht, desto besser). Daß man dabei manches Langweilige, manche prosaische Noth und Verlegenheit und dergl. Rettung, manche unbedeutende Anekdote in den Kauf nehmen muß, wie in den meisten wirklichen Selbstbiographien auch (wo es allerdings durch den berühmten Verfasser ein persönliches Interesse gewinnen kann) — das gehört vielleicht zur Vollständigkeit der Illusion. Soweit, auf den Triton zurückzukommen, das biographisch Menschliche.

Nun aber — desinit in piscem. Eine romantische Entführungsgeschichte, ein Edelmann und früherer Leibarzt in Mönchskleidern oder preußischer Generalstabsuniform, Jesuitenränke und Bekehrungsversuche mit obligater Entlarvung und Bestrafung, eine wunderbare Komödie als Werkzeug der Katastrophe und endlich allgemeines Wiederfinden, Versöhnen und Heirathen versetzen uns, zumal gegen den Schluß, völlig in das Gebiet des Feuilletonromans, der um der Spannung und der Contraste willen die gewöhnliche historische Wahrscheinlichkeit als unbequemes Hinderniß beseitigt.

Es wäre denkbar, daß auch hier manches Einzelne der Wirklichkeit entlehnt wäre, aber es ist dem Verfasser nicht gelungen, dem Unwahrscheinlichen die poetische Wahrheit zu geben, die den Leser gläubig macht. Das Realistische mit dem, was umgiebt, steht unvermittelt daneben. Gestalten der Wirklichkeit, wie Ludwig Devrient, gehen zuletzt nicht mehr als Staffage über den Hintergrund, sondern treten als Träger der Handlung dicht vor die Lampen. Aber wir glauben ihnen nicht, wir glauben an sie selbst nicht. Namentlich ist Devrient selbst mehr Carricatur als Portrait.

Ueberhaupt können wir die Charakteristik des Buches nicht durchweg loben. Der Held, bei den Personen des Buches der allgemeine Liebling, scheint uns vom Leser nicht immer das Gleiche zu verdienen, ja mitunter, z. B. bei seiner Beförderung zum Leibarzt, ohne Noth kleinlich und unedel gezeichnet zu sein. Die beste Figur ist vielleicht, in seinem Schwanken zwischen Bösem und Gutem, der Herzog, während der edle Pseudo-Mönch Maximilian in seiner Mischung von Großmuth und Rachsucht Manches zu wünschen läßt. Unangenehm macht sich (an ihm und seinem Zöglinge Stilling) das wiederholte planmäßige Behorchen der Gegner, wenn es auch Gegner, ja Jesuiten sind. Und was für Jesuiten — Gott schütze uns! Wir glauben, sie hätten, ihrer Bosheit unbeschadet, etwas weniger „Carricatur" sein dürfen. Unter den Frauen hat uns die anspruchsloseste, Stilling's blinde Mutter, am Besten zugesagt. Von der Geliebten des Helden, Christel, erfährt man wenig mehr als ihre äußern Schicksale, und so ist man völlig beruhigt, sie am Schluß an ihn verheirathet zu sehen. Daß aber Emmeline, vom Herzog ihrem Geliebten am Hochzeitsabend entführt, nach langem Sträuben mit dem erstern vermählt, Mutter einer Tochter und wieder von ihm geschieden, — schließlich doch ihrem Maximilian wiedergegeben und an seiner Seite glücklich wird, während ihre Tochter den Adjutanten des Herzogs heirathet — hinterläßt einen sehr gemischten Eindruck.

Die Leihbibliotheken werden bei diesem Buch ihre Rechnung finden.

An die Deutschen.

Der fünfzigjährige Todestag unseres Friedrich v. Schiller hat in allen Gauen des Vaterlandes dankbarste Erinnerung an den Zufrühvollendeten und an vielen Orten gemeinsame Huldigung durch Gesang, Bild und Rede geweckt. Ein Kreis von Ehrenmännern unserer Stadt trat mit den Unterzeichneten zusammen, um einer solchen, auch hier veranstaltet gewesenen Erinnerungsfeier durch Gründung einer Stiftung einen noch umfassenderen Ausdruck zu geben. Der zunächst durch einen Rückblick auf Schiller's eigenes Leben veranlaßte, sonst aber auch durch die traurigsten Erfahrungen auf dem Gebiete der Literatur immer mehr als Nationalpflicht sich aufdrängende Zweck derselben ist, solchen Schriftstellern, welche, dichterischer Formen sich bedienend, dem Genius unseres Volkes in edler, die Mehrung der Bildung anstrebender Treue sich gewidmet haben, für den Fall ihnen verhängter eigener schwerer Lebenssorge oder den Fall der Hülflosigkeit ihrer nächsten, auf ihr Talent angewiesenen Hinterlassenen einen thatkräftigen Beistand zu leisten. Nicht mehr die bereits unter uns organisirte Form, wohl aber das kräftigere Erblühen und zeitigere Beginnen der Wirksamkeit dieser

Schiller-Stiftung

hängt von dem Wiederklange ab, den unsere Anregung in gleichgesinnten Gemüthern findet. Wir lassen deshalb an Alle, denen die Erhaltung, Mehrung und Würde der Nationalliteratur ein theuerer und werther Gedanke ist, hiermit einen Aufruf ergehen zur lebendigsten Ergänzung unseres Unternehmens. Wir bitten Freunde der Literatur, aller Orten zu gleichen Schiller-Stiftungen zusammenzutreten und die Verwendung der Ergebnisse ihrer Thätigkeit mit der unsrigen in einer künftig näher zu bezeichnenden Weise in Verbindung zu bringen. Wir bitten Diejenigen, welche die vorherige Bildung von Schiller-Stiftungen an ihrem Wohnorte nicht abwarten wollen, die Spende, die sie unserem Beginnen, für ein Mal oder periodisch, entweder selbst zugedacht haben oder durch entsprechend in Bewegung zu setzende sonstige Förderungsmittel, Concerte, Theatervorstellungen, Bildausstellungen u. s. w. zu erwirken hoffen, unmittelbar an die Herren Lötze u. Thomaschke hierselbst, gegen später erfolgende öffentliche Quittung durch die Augsburger Allgemeine Zeitung, einzusenden. Nicht Hoch oder Gering, nicht der Fürst, der in der Förderung eines Augusteischen Zeitalters seinen schönsten Ruhm erblickt, nicht der Bürger, der, nach Vollendung seines gesegneten Tagewerkes, am reinen Quell deutscher Dichtkunst sich zu erquicken liebt, Niemand, der eine, wenn auch kleine, Gabe bereit halten kann für Humanitätszwecke, die nicht sein eigenes, nächstes Wohl berühren, wolle sich ausschließen, eine Stiftung zu fördern, die es durch Veranlassung und Zweck verdient, schon am hundertjährigen Erinnerungstage der Geburt Schillers, den 11. November 1859, Ergebnisse veröffentlichen zu können, die auf das Neue die Thatsache feststellen, daß unsere Nation sich am einigsten fühlt in der Pflege und Wahrung ihrer unveräußerlichen geistigen Güter.

Dresden, den 10. Mai 1855.

Der prov. Vorstand der Schiller-Stiftung.

Dr. C. G. Carus, Geheimer Med.-Rath. Dr. Karl Gutzkow. Dr. Julius Hammer. Dr. Gustav Klemm, königl. sächs. Hofrath und Oberbibliothekar. Major Serre auf Maxen. v. Wietersheim, königl. sächs. Staatsminister a. D. Hofrath und Vicedirektor Karl Winkler.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 13. Donnerstag, den 28. Juni. 1855.

Aus dem Tagebuche eines Jägers.

Von **Iwan Turghenew.**

Zweiter Band. Deutsch von August Boltz.

Berlin 1855. Verlag von Heinrich Schindler.

Wie sehr wünschen wir, daß diese Skizzen nach dem Leben Studien sein möchten, die ihrem Urheber seinen großen Beruf für den eigentlichen Roman oder die künstlerisch ausgebildete Novelle klar machten und ans Herz legten. Nicht als wollten wir die Sünde auf uns laden, ihn seinem Wanderleben abtrünnig zu machen und ihm die zweifelhaften Herrlichkeiten eines seßhaften Poetenthums als lohnender vorspiegeln. Wir möchten lieber die seßhaften Poeten in Wald und Feld zu gehen aufmuntern und sie anflehen, daselbst aufzuthun, was sie an Augen haben mögen. Ob sie solche Skizzenbücher heimbringen werden, steht dahin. Daß aber die Kraft so zu sehen und so zu zeichnen nicht pures Erbe der Sonntagskinder sei, sondern mit ein wenig Liebe gepflegt und erworben werden könne, glauben wir zuversichtlich. Es sollte diese Uebung des Zeichnens nach dem Leben nicht so leicht genommen werden. Die Meisten heutzutage fangen mit dem sogenannten Poetischen an und kommen ihr Lebtag nicht an die eigentliche Natur. Als wollte ein Malereibeflissener sich gegen die Anatomie ekel stellen, weil er schon alle Sinne vom Ideal, von Farben und Linien voll habe. Diese einfachen Tagebuchblätter sind wahrhaft beschämend für die stolze Poeterei, wie sie hie und da betrieben wird. Sie zeigen, wie eine Handvoll Notizen, gründlich und zuweilen trocken abgeschrieben — freilich über einen Gegenstand, der der Rede werth ist —, mit eingehender klarer Liebe zusammengestellt, — denn „was man nicht liebt, kann man nicht machen" (Zelter), — die höchsten Rührungen und Erschütterungen hervorzubringen vermag. Eine Kunst ist dies freilich immerhin, wenn es auch noch nicht die Kunst ist. Aber diese Kunst ist zu lernen, und wer ein Künstler sein will, muß sie gelernt haben. Diese Kunst ist darum so viel lernbarer, als sie auf den ersten Blick scheint, weil sie an die Wissenschaft streift. Oder ist die Wissenschaft vom Leben, von Land und Leuten, von Himmel und Erde ein Wissen, das nur dem eigentlichen poetischen Genius zugänglich bliebe? Turghenew wenigstens scheint ohne diese Voraussetzung sich mit ihr beschäftigt zu haben. Ja er wehrt sich augenscheinlich gegen den Poeten, der in ihm steckt, und wo er fühlt, daß der Beobachter gegen den Dichter den Kürzeren zu ziehen Gefahr läuft, bricht er mit einer schamhaften Hast ab und überläßt es dem Belieben und Bedürfniß seines poetischen Lesers, das im Stich gelassene Bild weiterzumalen.

Man kann dem Gedanken nicht Raum verstatten, daß eine Schwäche, und eine wohlgefühlte und beherzigte Schwäche, der Grund dieses Verfahrens sei. Der Sinn für Composition, der aus dem sinnigen Dilettanten erst den Künstler macht, ist in den kleinen Verhältnissen dieser Tagebuchblätter entschieden dargethan. Ja das Arrangement der einzelnen Züge und Figuren ist sogar hie und da absichtlich genug, um uns zu überzeugen, der Verfasser denke bei aller Anspruchslosigkeit an sein Publikum. Eben so wenig fehlt das Bedürfniß einer sittlichen Consequenz, jenes warme Blut, das in allen Adern eines wirklichen poetischen Werks fließen und schlagen muß. Was ein Schicksal sei, ist Turghenew unter allen russischen Poeten, die wir kennen, am reinsten aufgegangen. Aber er zieht es vor, nur darauf hinzudeuten mit sehr verstohlenem Finger, statt die volle Rechenschaft von ihm zu geben. Und diese ist die unerläßliche Bedingung der eigentlichen poetischen Gerechtigkeit. Die Akten sollen unumwunden vorgelegt werden, damit der Richter seinen eigenen Spruch verstehe und dem Publikum gegenüber vertreten könne. Turghenew giebt zuweilen zu viel, um nicht Alles zu geben. Was sich unter seinen Studien zu Bildern anläßt, beunruhigt uns durch die vielen dunkeln Lücken zwischen den Figuren. Wo er nur Figuren hinstellt — und dieser zweite Band ist freilich an halbausgeführten Novellen ärmer als der erste — glänzt sein Talent der Charakteristik, ohne daß etwas zu wünschen übrig bliebe.

Die Weise dieser Charakteristik haben wir bei Gelegenheit des ersten Bandes näher zu schildern versucht. Dieser zweite offenbart eine besondere Kraft des Verfassers, seine Anschauung der Natur (im eigentlichen Sinne), noch lebhafter als der erste.

Wir glauben bemerkt zu haben, daß die Vorliebe für das Landschaftliche in der Poesie mehr und mehr abnimmt. Im Allgemeinen ist diese Erscheinung ein Symptom der zunehmenden Gesundheit. Als das Eine, was der Poesie Noth thut, erkennt man immer klarer „die Menschenmalerei", und da die Menschen von heutzutage über jene Periode hinausgekommen sind, in der das Wetter eine sentimentale Tyrannei unumschränkt ausübte und die Landschaft auch im sittlichen und geistigen Leben la pluie et le beau temps machte, spielt die landschaftliche Natur in der heutigen Novellistik mit Recht eine untergeordnete Rolle. Der letzte, der gelegentlich mit Glück, viel öfter aber mit schmachtender Prätension das, was Hintergrund sein sollte, zum Vordergrunde machte, ist Adalbert Stifter. Seine Menschen sind oft nichts weiter als Staffage. Und das wird um so unerträglicher, je moderner diese Menschen sind, je mehr wir fühlen, daß ihre Innerlichkeit doch wohl mehr der Mühe werth sein möchte, als die schöne Seele, die der Verfasser dem Wetter anzudichten vorzieht. Ein solches schäfermäßiges Aufgehen und Verfließen des Menschlichen in die Natur ist heutzutage geradezu unwahr. Die Sentimentalität in der Jünglingszeit unserer neuern Literatur, mag man sie immer eine Krankheit nennen, sie bestand in voller Wahrheit, und ihr Spiegelbild wird immer ehrwürdig bleiben, wie Alles, was jemals ehrlich gewesen. Mit wie sehnsüchtiger Gewalt ergreift uns noch heutzutage die Naturschwelgerei Werther's, dessen empfind-

liches Innere sich von den harten Verhältnissen der Menschenwelt zurückgestoßen fühlte und alle Fülle der draußen unverstandenen Gefühle an die mütterliche Natur hingab, deren stumme Größe ihn besänftigte, und die, wenn sie die unmittelbare Antwort dann und wann versagte, doch nicht mit Mißverständniß antworten konnte. Dieses reine Verhältniß wurde getrübt, als die Literatur mannbar wurde. Schon Jean Paul hat mehr Anempfindung als Empfindung der Natur. Und als vollends bei Heine die Natur witzig werden mußte, war die letzte Spur ihres geheimen Zaubers erloschen.

Es ist hier nicht die Absicht, das Verhältniß der modernen Menschen zur Natur, wie es sich in der Poesie darstellt, bis in die Details zu verfolgen. Aber ein fruchtbarer Aussichtspunkt wird sich öffnen, wenn wir den naivsten der Romantiker, Eichendorff (mit Vorbehalt unserer ganzen hohen Verehrung seiner anderen Vorzüge, deren kein slavischer Poet sich je wird rühmen können), einen Augenblick dem völlig realistischen Turghenew gegenüberstellen. Schon bei Eichendorff ist die volle Unschuld des Naturgefühls dahin. Wer wird läugnen, daß er ein Meister der Stimmung sei, daß in seinen kleinen Liedern, wie in einigen seiner Novellen ein Hauch jener dunkeln Wonne schauere, die uns unter dem weiten Himmel, im freien Wald, in lauen Nächten überschleicht. Aber es ist, als ob der Dichter diese Empfindung ein für alle Mal in sich aufgenommen habe, und aus diesem Besitz, wie aus einem Fortunatssäckel, von nun an alle seine Schöpfungen bereichere, aber alle mit derselben Münze. Dies ist eine reiche Dürftigkeit, eine unerschöpfliche Armuth, die dem geneigtesten Leser auf die Länge unheimlich wird und seine Dankbarkeit herabstimmt. Wer Eichendorff nicht nur genascht, sondern sich an ihm gesättigt hat, wird wissen, wie wir es meinen. Die Natur ist ihm in ihrer Schönheit begegnet, wie einem liebebedürftigen jungen Menschen ein schönes Mädchen Einmal und nicht wieder in der Menge vorübergeht, die er hernach im Leben nicht wieder auffinden kann. Aber dieser Eine Blitz der Grazie hat in ihm gezündet, und er trägt das Feuer in sich herum und seine Erinnerungen glühen davon, bis er, wenn Gott Gnade giebt, dieses einförmigen Traumglückes eben so müde wird, als es seine Freunde längst geworden sind. Ermüdet er nicht und trägt diese erste Empfindung bis in sein hohes Alter hinein, so wird diese beharrliche Treue in einer so flüchtigen Zeit allerdings ein rührendes Schauspiel sein, aber praktischere Menschen werden sich nicht verhehlen, daß der „sonderbare Schwärmer" das Glück und die Früchte einer realeren Liebschaft darüber verscherzt hat.

Daß zur Liebe auch ein nüchterner Mann und ein praktischeres Temperament tauge, braucht nicht erst durch Turghenew's besonnene Leidenschaft für die Natur bewiesen zu werden. Wohl aber ist es merkwürdig zu beobachten, wie diese stille Wärme zu Zeiten erhaben auflodert, wie die fast wissenschaftlichen Beobachtungen des hellblickenden Jägers ihm ins Herz übertreten und dann eine poetische Rührung wirken, die wir für höher halten, als jene romantische. Der Romantiker kennt eine solche Steigerung nicht. Er ist von Anfang an im Rausch, und seine liebenswürdige Uebereinstimmung reißt auch uns mit fort. Turghenew legt es gar nicht darauf an, uns das Natürliche als etwas Bezauberndes zu offenbaren. Was er bei seinen Erlebnissen empfunden hat, drängt er uns nicht auf; wenn wir es mitempfinden, um so besser.

Wir theilen zum Beweise die Naturstimmungen einer seiner Skizzen der Reihe nach mit.

„Es war an einem schönen Julitage, an einem jener Tage, wie sie überhaupt nur dann eintreten, wenn das Wetter sich auf lange gesetzt hat. Von der frühen Morgenstunde an ist dann der Himmel klar; die Abendröthe glüht nicht wie eine Feuersbrunst, sondern ergießt sich in zartem Purpur; die Sonne, — nicht so feurig, nicht so weißglühend wie zur Zeit der schwülen Dürre, nicht so dunkelpurpurn wie vor dem Sturm, sondern hell und freundlich strahlend — erglüht friedlich hinter dem kleinen langen Gewölk, scheint den ganzen Tag so frisch und geht in einem Lilanebel unter. Der obere, zarte Rand eines gedehnten Wölkchens funkelt wie kleine Schlangen; — ihr Schimmer ist dem Glanze geschmiedeten Silbers gleich. Aufs Neue erglühen am kommenden Tage die spielenden Strahlen, und heiter und majestätisch, gleichsam sich emporschwingend, erhebt sich das mächtige Gestirn. Um die Mittagsstunde erscheint gewöhnlich eine große Anzahl runder, hochziehender Wolken, goldig-grau, mit zarten weißen Rändern; gleich Inseln, die in einem unendlich weithin sich ergießenden Flusse zerstreut liegen, der sie mit seinen tiefdurchsichtigen Armen mit eintöniger Bläue umfließt, — rühren auch sie sich fast nicht von der Stelle; weiter unten am Horizonte bewegen sie sich, drängen sich zusammen; schon sieht man kein Himmelsblau mehr zwischen ihnen; doch sie selbst sind so azurfarbig wie der Himmel: sie sind durch und durch von Licht und Wärme durchdrungen. Die Farbe des Himmelsgewölbes, leicht und blaßlilafarben, wechselt am ganzen Tage nicht und ist rundum dieselbe; nirgends verdunkelt sich's oder zieht ein Gewitter auf, kaum daß hier und da einige bläuliche Streifen emporziehen und einen kaum bemerkbaren Regen über die Felder säen. Gegen Abend schwinden diese Wolken dahin; die letzten unter ihnen, schwärzlich gleich dem Rauche, legen sich in rosigen Massen der untergehenden Sonne gegenüber. Dort aber, wo das Tagesgestirn eben so friedlich hinabrollte, wie es friedlich am Himmel emporstieg, ruht ein purpurnes Leuchten noch kurze Zeit über der dunkel werdenden Erde, und stillflackernd wie eine vorsichtig getragene Kerze flackert am Himmel der Abendstern. An solchen Tagen erscheinen alle Farben gemildert, hell aber nicht stechend. Auf Allem ruht das Siegel einer gewissen rührenden Wehmuth. An solchen Tagen ist die Hitze bisweilen stark und „sticht" sogar mitunter an den Abhängen der Felder; aber der Wind treibt und bewegt die sich sammelnde Schwüle auseinander, und Wirbelwinde, dieses unzweifelhafte Anzeichen beständigen Wetters, wälzen sich in hohen weißen Säulen die Wege entlang über die Ackerfelder. Die trockene und reine Luft ist von Wermuth, gemähtem Roggen und Buchweizen durchduftet; selbst bis zur Stunde der Mitternacht ist keine Feuchtigkeit zu spüren. Solches Wetter wünscht sich der Ackersmann zur Einfahrt des Getraides."

An einem solchen Tage verlockt die Jagd den Verfasser in ein ihm fremdes Gebiet.

„Die Nacht war eingebrochen und wuchs wie eine Gewitterwolke; die Dunkelheit schien sich mit den Abenddünsten allerwärts zu erheben und ergoß sich selbst von den Anhöhen. Ein kleiner, unbedeutender, verwachsener Weg bot sich mir dar; ich schlug ihn ein, indem ich aufmerksam vor mich blickte. Alles rund um mich wurde schnell dunkel und stille; nur eine Wachtel ließ dann und wann ihren Schlag ertönen. Ein kleiner Nachtvogel, der auf seinen leichten Schwingen unhörbar und niedrig dahin flog, flatterte mir fast ins Gesicht und tauchte erschreckt an der Seite unter. Ich kam an den Rand der Büsche hinaus und ging auf der Feldmark weiter .... Ich ging und ging und schickte mich schon an, mich irgend wo bis zum Morgen hinzustrecken, als ich mich plötzlich dicht vor einem schauerlichen Abgrunde sah. Rasch zog ich den bereits gehobenen Fuß zurück und konnte durch die kaum durchsichtige Düsterheit der Nacht weit unter mir eine ungeheure Ebene wahrnehmen. Ein großer Fluß umbog sie in einem großen Halbkreise; der Stahlschimmer des Wassers, welches dann und wann erglänzte, bezeichnete seinen Lauf. Der Hügel, auf welchem ich mich befand, senkte sich plötzlich fast perpendikulär. Sein ungeheurer Umriß stach gegen die bläuliche luftige Leere schwarz ab, und gerade vor mir in einem von diesem Abhange und der Ebene gebildeten Winkel brannten und rauchten mit heller Flamme zwei gemüthliche kleine Feuer, um welche sich Leute bewegten und Schatten auf und niederschwankten, und welche dann und wann die vordere Hälfte eines kleinen Lockenköpfchens hell beschienen.

Endlich wußte ich, wohin ich gerathen war. Dieser Grund war in unserer ganzen Umgegend unter dem Namen Teufelsgrund bekannt .... Ich hatte mich geirrt, die um die Feuer lagernden Leute für Führer von Viehheerden zu halten. Es waren ganz einfach Bauerburschen aus dem benachbarten Dorfe, welche eine Pferdeheerde bewachten ..." — „Von einem beleuchteten Platze aus ist es schwer zu erspähen, was in der Dunkelheit geschieht und daher schien in der Nähe alles wie mit einem schwarzen Schleier umhangen; aber weiter in der Ferne sah man am Horizonte Hügel und Wald wie dunkle Flecken. Der reine dunkle Himmel stand feierlich und unerfaßlich hoch über uns in seiner ganzen geheimnißvollen Majestät; süß beengte sich einem die Brust beim Einathmen jenes eigenthümlichen, ermüdenden und frischen Duftes — des Duftes einer russischen Sommernacht. Rundum war fast kein einziges Geräusch hörbar. Nur von Zeit zu Zeit schnalzte in dem nahen Flusse ein großer Fisch auf oder das Uferschilf ersäuselte sanft, von einer herangeeilten Welle schwach bewegt. Unsere Feuerchen allein knisterten ruhig durch die Nacht."

Hier bringt der Verf. die Nacht zu und berichtet die Gespräche der Knaben. Jetzt zeigt es sich, daß diese aus technischen Notizen und lyrischen Wallungen gemischte Naturschilderung keineswegs müßig gewesen. Wir sind durch sie in die rechte Verfassung gebracht, den

Spukgeschichten der prächtigen Burschen mit Andacht zuzuhören. Das Gespräch geht in Absätzen dahin, zuweilen nimmt das Grausen überhand, zuweilen weckt irgend ein komisches Abenteuer, das aufgetischt ist, die Heiterkeit der wachenden Jugend.

„Die Knaben lachten alle laut auf, und schwiegen dann wieder ein Weilchen still, wie das häufig mit Leuten geschieht, die sich unter freiem Himmel unterhalten. Ich ließ meinen Blick rund um mich schweifen. Die königliche Nacht stand feierlich über uns; die mitternächtliche trockene Wärme war der feuchten Frische des Spätabends gefolgt und hatte noch lange auf den entschlafenen Feldern wie ein weicher Flaum zu ruhen; denn noch mußte eine geraume Zeit vergehen, bevor das erste Zwitschern der Waldvögel ertönen und die ersten Strahlen der Morgenröthe in den Thautropfen zittern konnten. Der Mond stand noch nicht am Himmel: er ging zu dieser Zeit erst spät auf. Das zahllose Heer der goldenen Sterne schien leise nach der Richtung der Milchstraße hin zu fließen; dann und wann flackerten einige derselben hell auf, und wie ich so auf sie hinschaute, fühlte ich ordentlich den strebenden, unaufhaltsamen Flug der Erde ...“

Die mitgetheilten Stellen mögen zugleich als Beweis dienen, daß der Uebersetzer des zweiten Theils der Sprache weit entschiedener Herr ist, als der des ersten. Doch verwahren wir uns dagegen, als wollten wir durch diese Mittheilung die Lust zur poetischen Landschaftsschilderung von neuem anfachen. In Gegenden, wie sie Turghenew durchwandert, ist ein intimeres Verhältniß der Menschen zur Natur durch den geringen Grad der Cultur bedingt. Man kann die Einen ohne die andere nicht charakterisiren. Die poetischen Probleme unserer Cultur sind höher, geistiger und von der Scholle losgerissener. Wenn aber innerhalb dieser Verhältnisse die Nothwendigkeit eintritt, die Natur stark mitsprechen zu lassen, so glauben wir freilich, daß Turghenew's Beispiel zu beherzigen sei, der sie mit ihren Stimmen zu uns reden läßt, ohne sie vorher in eine zufällige Tonart subjektiver Lyrik zu übertragen.

Ueber poetische Schlachtenmalerei.

(Bei Gelegenheit von Nr. 11 des Literatur-Blattes des D. Kunstblattes)

„Die Thatsachen sind stärker als die Principien“, dieses gefährliche Wort ist bei Gelegenheit einer Charakteristik Scherenbergs nicht nur ausgesprochen, sondern sogar citirt, und nicht zum ersten Male citirt worden. Daß eine vernünftige Thatsache stärker sei als ein abgeschmacktes Princip — wer möchte es läugnen? Aber es giebt leider Thatsachen, die sehr unvernünftig sind (die Unvernunft selbst z. B.), und andrerseits sehr ehrwürdige Principien, die einige Weltalter auf dem Rücken haben, und sich ruhig in ihre Tugend hüllen können, wenn Thatsachen, die noch nicht trocken hinter den Ohren sind, sich ihnen gegenüber wichtig zu machen wagen. Mehrere solcher Principien enthält unter Andern Lessing's Laokoon, ein gutes Buch, obwohl es eine unbestreitbare Thatsache ist, daß es wenig mehr gelesen wird, was uns leider verwehrt, auf die darin verhandelten Grundsätze einfach zu verweisen. Und die Frage, ob die poetische Schlachtenmalerei wirklich eine legitime Dichtungsart sei, ließe sich so trefflich als ein unscheinbarer, nachträglicher Erker an jenes hohe ästhetische Gebäude anheften, das Lessing im Laokoon errichtet hat.

Der geistvolle Verfasser des Aufsatzes über Scherenberg möge aus diesem Eingange nicht schließen, daß wir uns gegen ihn in derselben gereizten Stimmung befänden, die wir gegen sein Citat allerdings nicht verhehlen konnten. Im Uebrigen hat uns jener Aufsatz vielfach hingerissen, und dann und wann — wenn dies nicht nach einem allzu naiven Selbstlob aussähe — uns die Worte von der Zunge genommen. Alles, was über die dichterische Kraft Scherenberg's an und für sich, bewundernd wie bedauernd, gesagt wird, unterschreiben wir von Herzen. Aber jenes böse Citat! Wir wissen, daß es dem Autor gewiß eben so durch die Finger geschlüpft ist, wie dem Redakteur, ohne daß einer von Beiden bedachte, daß der Redakteur eines kritischen Journals mit diesem kleinen Sätzchen eine Schlange am Busen seines eigenen Blattes groß ziehe. Sei es einem Freunde erlaubt, über die Gefahr zu erschrecken und vor ihr zu warnen.

Denn was wäre ein Literatur-Blatt, dessen Aufgabe darauf hinausliefe, den Thatsachen seinen Respekt zu bezeugen? Eine Statistik des Buchhandels käme kürzer zum Zweck. Das Faktum, daß die Scherenbergschen Schlachtpoeme eben so viel Käufer als Liebhaber gefunden, dürfte über den Werth der poetischen Schlachtenmalerei nicht prinzipiell entscheiden. Wir sind hiervon so fest überzeugt, daß wir uns in unserer Polemik gegen diese Gattung nicht einmal auf jene vom Herrn Verf. angeführte Thatsache berufen wollen, „die Geduld Einzelner (im Publikum, mit dieser Gattung) sei nahezu erschöpft und die Begeisterung Anderer zu verhältnißmäßig lauer Theilnahme herabgestimmt.“ Das poetische Bedürfniß eines Volkes ist launenhaft und das Echteste kann ihm aus der Mode kommen. Dieselbe Hochflut des geistigen Lebens, die ein an den Strand geworfenes ungestaltes Seegewächs wieder zurückspült, kann auch die schönste Perle wieder ergreifen und auf Nimmerwiedersehn verschlingen.

Aber genug des Protestes zum Besten Ihres Blattes gegen seine eignen Worte. Ich komme auf die Sache.

„Die Erwägung, inwieweit sich die moderne Kriegführung überhaupt für die künstlerische Behandlung eignet oder nicht“, mag eben so „interessant“ als „wichtig“ sein. Die eigentliche Frage, die wir aufgeworfen, wird wenig dadurch gewinnen. Wir geben gern zu, daß auch die Aktien mit Massen durch einen „echten Poeten“ eindringlich und übersichtlich dargestellt werden und auf Phantasie und Gefühl gleich lebendig wirken kann. Wir geben dies zu, weil uns Scherenberg selbst davon überzeugt hat. Ein modernes historisches Epos würde keineswegs an den Stellen, wo der Gang der Ereignisse seine Wendung auf dem Schlachtfelde findet, zu erlahmen brauchen. Wir stimmen dem Verf. in Allem bei, was er über das poetische Interesse sagt, das ganzen Regimentern so gut wie einzelnen Helden abzugewinnen sei.

Wenn dem aber so ist, so wird es ja wohl erlaubt sein, mit diesen Collektivgrößen einen Augenblick wie mit einfachen zu operiren, und an Stelle der kämpfenden Heere Individuen zu setzen. Auf einem Schlachtfeld wird dem Zuschauer so viel blauer Dampf vorgemacht, daß er nicht immer weiß, was vorgeht. Man soll uns aber nicht beschuldigen, daß wir durch Aenderung der Dimensionen auch die Erhabenheit der Wirkung schwächen wollten. Mögen die stellvertretenden Individuen so berühmt und herrlich sein, als sie nur können, also „Hektor und Patroklus“ selbst. Wie nun? Wer in aller Welt würde den Kampf dieser beiden Helden, einzeln besungen, mit allem Detail der Fechtkunde, aber ohne die vorangegangenen und folgenden Schicksale Beider, für einen ausreichenden Stoff zum Gedicht halten? Wer würde vollends wünschen, wenn sich Ein solches Gedicht fände, eine ganze Gattung solcher Gedichte aufsprießen zu sehen? Zweikämpfe berühmter Männer der Sage und Geschichte? Duellberichte in Versen? Ein Lehrbuch der Waffenkunde möchte immerhin ein Capitel mit dieser Ueberschrift enthalten, in die poetische Literatur könnte es sich nur aus Versehen hineinverirren.

Denn während geistiger und sittlicher Kampf im Leben der Einzelnen wie der Völker immerdar künstlerisch fruchtbar sein wird, kann der leibliche, der Zweikampf wie die Schlacht, nur als ein vorübergehendes äußerliches Moment der inneren Conflikte angesehen werden. In der allgemeinen Weltgeschichte figuriren die Schlachten nur als Thatsachen, und das mit Recht. Sie sind die großen Krisen in den Völkerkrankheiten, die über Tod und Leben entscheiden. Eine Entscheidung aber, mag sie noch so lange, noch so merkwürdig schwanken, wird für sich betrachtet, nimmermehr Stoff der Poesie sein können. Alle dichterische Kunst beruht auf dem

Reiz, den die Causalität mehrer Thatsachen unter einander, der Prozeß eines nothwendigen Werdens und Vergehens auf Jeden ausübt, der das Gesetz einer sittlichen Weltordnung in sich trägt. In diesem Sinne ist eine Schlacht nichts mehr als eine richterliche Entscheidung, die uns sehr gleichgültig ist, wenn wir den Parteien fern stehn und von ihrem Handel nur oberflächlich unterrichtet sind.

Noch eins: Wer zweifelt, daß die Gerechtigkeit der Weltgeschichte auch über dem Ausgang einer jeden Schlacht die Hand hält? Aber wie selten ist es der Verlauf der einzelnen Schlacht, der uns hiervon überzeugt? Macht gegen Macht, Uebermacht gegen Minderzahl — und nicht immer ein Gott, der den unterliegenden Gerechten stärkt und schließlich zum Siege führt. Warum nun um's Himmelswillen aus der ganzen Weite der Historie gerade *die* Momente aussuchen, bei denen der Zufall, das (Schlachten-) Glück sprichwörtlich geworden?

Wir wiederholen es: Schlachten sind Krisen. Je schwerer die Krankheit war, je geistiger, sittlicher, tiefgewurzelter, mit desto größerem Interesse werden wir einen ärztlichen Bericht über die entscheidende Stunde verfolgen. Und so scheint uns allerdings „der „Waterloo-Stoff (historisch) schwerer zu wiegen als Abukir." Künstlerisch wiegen sie beide gleich leicht.

Es ist nämlich ein Grundirrthum, daß man diese Schlachtpoeme immer zur epischen Poesie gerechnet hat. Nur ihr Umfang konnte dazu verleiten, vielleicht auch der in seiner verzweifelten Art treffliche Kunstgriff, die Beschreibung der Waterloo-Schlacht mit einem Resumé der vorangegangenen Ereignisse einzuleiten. Erinnerte man sich an die bis dato als Muster betrachteten alten Epen, so müßte man bekennen, daß diese Schlachtgedichte nicht bloß „*episodenhaft*", sondern nichts weiter als abgerissene Episoden ungeschriebener Epen sind. Es ist ein Zeichen unserer Zeit, daß uns über diese Episodenpoesie nicht längst die Augen aufgegangen sind. Und wären diese Fragmente auch wie die Fettaugen von einer magern epischen Suppe abgeschöpft (Freunde *Scherenbergs* werden sich an diesem Bilde nicht ärgern), wem würde ein solches Gericht heilsam oder nahrhaft sein? In Zeiten, wo die kunstmäßige Epik in starkem Flor war, im französischen und deutschen Mittelalter, wo neben und in der Poesie überdies ein schlagfertig ritterlicher Geist blühte, der in seiner Erscheinung wenigstens eben so farbig war, als der militairische von heutzutage — in jenen Zeiten wäre es unerhört gewesen, die Schlachten abgesondert von der Geschichte zu besingen. Jene Epen strotzen vom Detail der Waffenkunde. Aber neben den ausführlichsten Schilderungen der Getümmel und Einzelkämpfe stehen andere Ereignisse, die zeigen, daß der Dichter mehr war, als ein Fechtmeister a. D., der seine Memoiren schreibt.

Wir hören hier den Einwand, daß es nicht darauf ankomme, *was*, sondern *wie* man dichte. Beide Gedichte, Waterloo wie Abukir, hätten „einen völligen Schluß; Untergang und Triumph im einen wie im andern, vollzieht sich vor unsern Augen." Gut! lassen wir also den Namenstreit. Es seien Gedichte, die einen völligen Abschluß haben. Aber unsere Klage ist ja keine andere, als daß sie eben nur *Schlußgedichte* sind. Kann es nicht auch am *Anfang* fehlen, wenn eine Sache mangelhaft ist? Wir erinnern uns hierbei an das Schauspiel im Hamlet, das der hohe Tragöde „die Mausefalle" betitelt. Eine solche epische Mausefalle ist die poetische Schlachtenmalerei. Der Patriotismus, zuweilen auch eine Ehre, die uns gleichgültiger läßt, weil sie Corpsehre ist, vertritt die Stelle des gebratenen Specks, der so und so viel Mäuse verschiedener Race in den Fall bringt, ihren Hals zu wagen. Kann es uns für einen künstlerischen Genuß ausgegeben werden, wenn wir die Zuschauer eines solchen Schauspiels werden?

Man verstehe uns recht, es ist nicht die Grausamkeit des Schauspiels, die uns dagegen kalt macht. Es ist der Gedanke, daß uns überhaupt nichts als ein Schauspiel geboten wird, nicht in der dramatischen Bedeutung des Wortes, sondern wie wir auch von einem Naturschauspiel reden. Statt einer *Handlung* sehen wir einen bloßen *Vorgang*, eine Action, ein lebendes Bild. Die höchste Lebendigkeit dieses Bildes kann uns nicht darüber täuschen, daß es im Grunde nicht von der Stelle rückt, daß dabei von keiner innerlichen Dialektik des Vorgangs die Rede sein kann, sondern nur von einem pro und contra der Kanonen. Mit einem Wort: diese poetische Schlachtenmalerei gehört in ein gottlob verödetes Gebiet, in das der *beschreibenden* oder *schildernden Poesie*.

Wir wollen dieser Muse nichts anhaben. Sie soll keine ihrer gerechten Ehren verlieren, wenn sie bescheiden bleibt und nie vergißt, daß sie ihren Schwestern zu dienen hat. Sobald sie die Herrin spielen und ihre eigenen Wege gehen will, wird sie freilich noch eine Zeitlang durch allerhand galante Künste einen Schwarm von Bewunderern nach sich ziehn, aber jedesmal zuletzt erleben müssen, „daß die Geduld Einzelner nahezu erschöpft, und die Begeisterung Anderer zu verhältnißmäßig lauer Theilnahme herabgestimmt" wird; bis endlich auch ihren hartnäckigsten Verehrern die Schuppen von den Augen fallen.

Oder ist dies Letztere zu viel gesagt? Wird es zu allen Zeiten Menschen geben, die mit einer *stellenweisen* Rührung und Erbauung zufrieden sind, und Jeden für einen unbescheidenen Pedanten halten, der vom Dichter mehr verlangt als glückliche Einzelheiten, vor Allem einen durch den Streit sittlicher Conflicte sich bahnbrechenden Fluß des Schicksals? Nun denn, wir wollen diese Genügsamen nicht stören. Sie sollen uns nur einen Vorschlag erlauben. Es giebt noch ganz andere Scenen der Geschichte, die sich zu einer drastischen Ausmalung einzelner lebender Bilder eignen und es den Schlachtbildern auch darin zuvorthun, daß sie weniger technische Liebhaberei voraussetzen. Wie wäre es mit dem bethlehemitischen Kindermord, der sicilianischen Vesper, der Bartholomäusnacht? Ist denn kein zweiter „Lobebär" vorhanden, den die Lorbeern Scherenbergs nicht schlafen lassen? Und welch ein unabsehlicher Ausblick öffnet sich erst, wenn wir die Elemente mit ins Spiel bringen! Welche Fülle von Spektakelstücken von der Eruption des Vesuv bis zum Brande Hamburgs und dem Erdbeben von Brussa!

Die Freunde Scherenbergs werden hierzu die Achseln zucken. Und in der That war es entweder sehr gedankenlos oder sehr böswillig, daß wir das patriotische Verdienst dieser Gedichte bisher völlig übersehen haben und etwa eine Beschreibung des Hamburger Brandes neben die Schlacht bei Waterloo stellen konnten. Wir dürfen uns nicht damit ausreden, daß die poetische Gerechtigkeit gleich wenig dabei interessirt sei, ob es in Hamburg die vereinigten Feuerspritzen waren, die das Feld behaupteten, oder bei Waterloo die verbündeten Armeen. Eine Nation muß immer dem Manne dankbar sein, der einen Ehrentag in ihrer Geschichte verherrlicht. Darf man aber kein Wort dagegen sagen, wenn diese Verherrlichung nicht die angemessenste ist? Die beste Feier ruhmvoller Schlachten ist ihr Platz in der Geschichte, oder aber in jenen einfachen Volksliedern, deren z. B. die Schweizer einige besitzen, die ohne den prunkvollen Embarras breiter Schilderungen die Thatsachen und die gehobene Stimmung anspruchslos überliefern. Die Kritik aber darf sich durch den Einwurf, ein Gedicht sei patriotisch, nicht einschüchtern lassen, seinen poetischen Werth zu prüfen. Jeder sei Patriot an seinem Ort, und im Interesse des literarischen Ruhms seiner Nation. Die Sache ehrwürdiger Principien gegen anmaßliche Thatsachen verfechten, wird doch wohl auch patriotisch sein.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 14. Donnerstag, den 12. Juli. 1855.

Ernst Schulze.

Nach seinen Tagebüchern und Briefen, so wie nach Mittheilungen seiner Freunde geschildert von Hermann Marggraff.

Mit dem Bildniß Ernst Schulze's.

Leipzig. F. A. Brockhaus. 1855.

Neben der großen Heerstraße der Literaturgeschichte giebt es einige lohnende Seitenwege, welche indeß nur selten von dem Historiker, der sein Hauptziel im Auge behält, betreten zu werden pflegen. Um zu einer richtigen Erkenntniß und Beurtheilung der literarischen Kultur zu gelangen, ist es nicht genug, die Thätigkeit und die Einwirkung eines hervorragenden Geistes in dem Zeitalter, dem er der geschichtlichen Folge nach angehört, in der Umgebung, die durch seine Produktionen zunächst angeregt wird, aufzufassen; es giebt außerdem noch eine Geschichte seiner Auferstehung bei der Nachwelt, seiner Wirksamkeit im Laufe von Jahrhunderten und Jahrtausenden. Wir begegnen auch bei dieser Betrachtung den Gesetzen historischer Kultur; wir finden Epochen des steigenden und sinkenden Einflusses. Es fehlt uns eine Darstellung, welche, um der Neueren zu geschweigen, auch nur den Einfluß von Homer, Virgil, Horaz, von Plato, Aristoteles, Cicero in der gesammten abendländischen Literatur gründlich nachwiese.

Wenn wir hier die Geschichte der Literatur im Großen und Ganzen im Auge haben, so führt uns eine aufmerksame Beobachtung des Entwicklungsganges der Nationalbildung noch zu einer andern Betrachtung, die am meisten bei Dichtern zweiten Ranges ihre Anwendung findet: wie weit nämlich der Einzelne seine Anziehungskraft auf die Nation geäußert und in dieser einen Kreis, gleichsam eine unsichtbare Gemeinde von Verehrern und Verehrerinnen um sich zu versammeln vermocht hat. Hier, wo die geistige Größe nicht so unbedingt als Maßstab anzusehen ist, sieht man das bescheidnere Talent oft mehr in dauerndem Besitz der Liebe der Nation, als das, welches die ästhetische Kritik in den Vordergrund rückt. Der Literarhistoriker, der bei Tieck und v. Arnim lange verweilt hat, geht an dem Dichter von Leier und Schwert und dem Verfasser der bezauberten Rose rasch vorüber; und doch ist die Frage leicht zu entscheiden, auf welcher Seite sich die allgemeinere Anhänglichkeit findet. Nicht immer hat die Stimme des Volkes Recht; aber eine nähere Untersuchung giebt vielfache Belehrung über die Wege, welche der Dichter einzuschlagen hat, um zum Herzen seiner Nation zu dringen.

Ernst Schulze gehört zu der eben bezeichneten Klasse von Dichtern. Mehr als die Häupter der romantischen Schule, mit der sein Dichten zusammenhängt, hat er sich die Liebe des deutschen Publikums in immer gleichem Maße bewahrt; das beweisen die zahlreichen Ausgaben und Nachdrücke seiner Dichtungen. Wir können daher ein Werk, das uns zum erstenmal die intimen Lebensbeziehungen des Dichters offen darlegt und sein Gemüth vor uns aufschließt, nur willkommen heißen. Nicht nur wird dadurch über seine Gedichte eine größere Klarheit verbreitet und zum Theil erst jetzt das richtige Verständniß eröffnet; es ist auch an und durch sich selbst als ein gehaltvolles Dichterleben in allen seinen Theilen anziehend; ja es erfüllt gleich einem Dichtwerk auch darin die ästhetische Forderung, daß es in dem Momente abschließt, wo nach dem Verbleichen der letzten Hoffnung auf irdisches Glück der Blick des Sterbenden sich noch an dem Dichterkranz entzückt, der ihm die Liebe der Nachwelt zu verbürgen scheint. Die Nachricht, daß der „bezauberten Rose" von den Preisrichtern einstimmig und unter größter Anerkennung der Preis zugesprochen sei, erhielt Schulze kurz vor seinem Ende.

Die kurze biographische Skizze, mit der Bouterwek die erste Ausgabe von Schulze's poetischen Werken begleitete, konnte sich fast nur an der Oberfläche der äußeren Lebensereignisse halten und führte den Leser nur wenig in das Gemüthsleben, in die innern Kämpfe des jungen Dichters ein. Marggraff hat in Schulze's Briefen und den Auszügen aus seinem mit kunstvoller Hand verfaßten Tagebuche, dessen Inneres klarer entfaltet, als es irgend eine mehr verarbeitende biographische Schilderung vermocht hätte. Die in ihrer schlichten Form so ergreifende Wahrheit, mit der der Dichter uns anfangs durch die freudigen Ereignisse und hoffnungsreichen Tage seiner Jugend hindurchgeleitet und dann gleichsam in einem zweiten Theile uns den Ernst und den Schmerz der letzten Lebensjahre mit einer höheren poetischen Weihe schildert, bis dem Biographen nur übrig bleibt, den Abschied vom Leben mit einem kurzen Schlußworte zu berichten, dies alles hat uns beim Lesen in Inhalt und Form recht lebhaft an Goethe's Werther erinnert.

Ernst Schulze war mehr eine erregsame und empfängliche, als tiefe Natur. Offenheit und Gutmüthigkeit, die bleibenden Grundzüge seines Charakters, traten in dem Wesen des Knaben vornehmlich hervor; die munteren Spiele liebte er mehr als die beharrliche Arbeit. Poetische Eindrücke konnte ihm die Vaterstadt Celle und ihre öde Umgebung nur wenig gewähren. Bei seiner Empfänglichkeit für die Reize der Natur war eine Fußwanderung im Harz und den Wesergegenden im Jahre 1804 epochemachend; um diese Zeit begann seine poetische Anlage zuerst sich zu entwickeln. Als er 1806, siebzehn Jahr alt, sich auf die Universität Göttingen begab, um Theologie zu studieren, zog ihn seine Neigung bald fast ausschließlich zu ästhetischen Studien, weshalb er an Bouterwek vornehmlich sich anschloß, dem er seine ersten poetischen Versuche zur Beurtheilung vorlegte. Die christlich-mittelalterliche, zu religiöser Mystik neigende Romantik der Tieck-Novalis'schen Schule lag ihm damals noc ganz fern. Sein heiterer Sinn, der noch auf der Oberfläche de Lebens hinstreifte und im leichten Tändeln der Phantasie die poetischen Blüthen flüchtig ergriff, fand sich in Wieland's Dichtunge

am meisten befriedigt. Ihn fesselte nicht blos die gefällige Form; auch jene anmuthige Lebensphilosophie behagte dem jugendlichen Frohsinn, über den die Erfahrungen des Lebens noch keine Schatten gebreitet hatten. Außerdem waren französische Lustspiele, die romantischen Dichtungen von Ariost und Spenser, nebenbei Shakspeare und Goethe seine Lieblinge; in letztere scheint er weniger tief eingedrungen zu sein. Das philologische Studium, welches er bald darauf mit Eifer ergriff, um sich in diesem Fache zum akademischen Docenten auszubilden, verschaffte ihm eine innige Vertrautheit mit der griechischen Poesie, welche für die Ausbildung seines Dichtertalents, besonders der Gewandtheit und Eleganz der Form sehr förderlich ward. Homer war sein unzertrennlicher Begleiter, auch auf seinen Excursionen; mit der lyrischen Poesie der Griechen beschäftigte er sich so gründlich, daß er den Plan machte, mit einer Geschichte derselben in die gelehrte Welt einzutreten. Mit dieser jugendfrischen Lebensepoche des Dichters, deren poetische Entwicklungsstufe in dem Gedichte „Psyche" ihren Ausdruck erhalten hat, machen uns seine Briefe an seinen Freund Dr. Bergmann, nachmaligen Obermedicinalrath in Hildesheim, bekannt, indem sie sich am ausführlichsten über die Jahre 1810 und 1811 verbreiten. Wir finden in diesen eine Anlage zum Witz und Scherz, welche Schulze's ernste und weiche Dichtungen kaum ahnen lassen. Eine kleine Idylle aus seinen Harzwanderungen glänzt hier wie eine poetische Perle, die Schilderung des einsamen Försterhauses und des reizenden Mädchens, das ihm den kurzen Aufenthalt in der gastlichen Wohnung zu einem „Paradiese" machte. Man fühlt es seinem Berichte an, was er zum Schlusse selbst gesteht, daß er durch die Nähe solcher Unschuld und Reinheit, wie ihm hier in sichtbarer Erscheinung entgegentrat, „besser geworden sei." Indeß so tief auch der Eindruck gewesen war, den er im Herzen mit sich genommen, so wollte er doch diese schöne „Episode" seines Lebens nur als ein poetisches Spiel gelten lassen. „Meine Seele", schreibt er gleich darauf, „ist zum Glück von einem leichten Stoffe gebildet und weiß schmerzliche Eindrücke bald in süße Erinnerungen zu verwandeln. Meiner Heiterkeit hat das Andenken an die schöne Adelheid nicht geschadet. O wie vortheilhaft ist es, eine gesunde Lebensphilosophie zu haben!"

Von dieser Seite faßte er denn auch einige kleine Liebesaffairen in Göttingen auf, die er nur flüchtig als einen poetischen Stoff behandelte, wobei gelegentlich auch die jugendliche Eitelkeit einige Befriedigung fand. Sein reines sittliches Gefühl und sein wissenschaftlicher Fleiß bewahrte ihn vor Verirrungen, wenn ihm auch Reue über manche verlorene Stunde nicht erspart blieb. Die Frauen, mit denen er in gesellschaftliche Berührung kam, waren nicht geeignet ihm Verehrung für edle Weiblichkeit einzuflößen; er sah überall ein hohles Marionettenwesen und liebte es, sich über das Maskenspiel der gewöhnlichen Verhältnisse in muthwilligen Sarkasmen auszulassen; ob er dadurch verletzte, kümmerte ihn in seiner heiteren Laune wenig. Er schreibt einmal an Bergmann, es gäbe doch unter dem weiblichen Geschlecht mehr Karrikaturen als unter dem männlichen. Es würde ihm leichter sein, den Chimborasso zum Frühstück zu verzehren, als eine Satyre auf alle Untugenden des weiblichen Geschlechts zu machen.

Mit diesem leichten Sinn trat er in das Jahr 1812, welches ein Wendepunkt seines Lebens ward. Durch das Feuer wahrer Liebe wie durch den Schmerz wurde das Edle, das in seinem Gemüthe schlummerte, an's Licht gefördert, und erst jetzt ward ihm die eigentliche Dichterweihe ertheilt. Die Liebe zu Cäcilie Tychsen, der Tochter des bekannten Göttinger Orientalisten, begann, wie seine früheren Liebesneigungen, als ein flüchtiges Spiel der Unterhaltung und Eitelkeit. Als er sie am Schlusse des Jahres 1811 kennen gelernt hatte, meinte er noch, sie glänze mehr, als sie Gold in sich habe, sei gefühlvoll aus Temperament und kokett aus Mode und Gewohnheit; sie, die viele Bewerber habe, zu erobern, würde ihm nicht wenig Ehre eintragen. Allein sehr bald verwandelt sich das Spiel in den Ernst einer schwärmerischen Liebe. Nach kurzer innigerer Bekanntschaft muß er gestehen, daß diese Liebe eine vollständige Umwandlung seines Wesens bewirkt habe. An ihrem Grabe gesteht er dem Freunde: „Ich habe geliebt, wie ein Herz es nur vermag, das von dem ewigen Feuer der Sehnsucht glüht, das nicht so leicht und wandelbar ist, als es scheint, und das bisher mit dem Leben nur spielte, weil es nichts darin gefunden hatte, was des Lebens werth gewesen wäre. Aber in Cäcilien fand ich mich selbst, doch viel reiner, viel keuscher, viel schöner und herrlicher." Davon geben uns die von heiliger Liebe beseelten Tagebuchsblätter das reinste Zeugniß.

Während der Dichter „den seligsten Traum seines Lebens" träumte, obwohl nur ihre „himmlische Güte" gegen ihn, nicht eine offene Erwiderung seiner Liebesneigung sein Glück ausmachte, war die zarte Blume schon im Verwelken. Schon im August schreibt er an Bergmann, sie scheine an einer allgemeinen Auszehrung zu leiden, die wahrscheinlich von einer heftigen Nervenkrankheit, die sie vor einigen Jahren gehabt habe, herrühre. Während die Begeisterung seiner Liebe sich nur mehr und mehr steigerte, indem er täglich tiefer in ihre reine, mehr und mehr dem Himmlischen zugewendete Seele blickte, sah er ihr Scheiden nahe und näher rücken und konnte nur an eins noch denken, ihr die letzten Lebentage durch seine Theilnahme zu erheitern und zu versüßen. „Cäcilie", schreibt er am 12. November, „ist ohne Rettung verloren. Ich fange an eine Unsterblichkeit zu glauben und ein schönes seliges Leben nach dem Tode. Sollte die Natur sich blos einen augenblicklichen Scherz haben machen wollen, als sie dies unendlich zarte und reine Gebilde erschuf? sollte sie jetzt mit einem muthwilligen Zuge das wieder auf ewig verwischen wollen, was sie mit so vieler Sorgfalt pflegte? Nein, Cäcilie wird in ein freundlicheres Sein emporschweben, und die Erinnerung ihres schönen Lebens auf der Erde wird sie dort selig machen." Mit solchen Gefühlen des Schmerzes, der zur Andacht wird, und ihn zu frommem Glauben zurückführt, steht er am 3. December neben der schönen Entschlafenen, für ihn der erhabenste Moment des Lebens. Sein Tagebuch bewahrt uns die Elegie dieser Stunde in dichterisch geweihten Worten. Was er in jener Stunde gelobte: „So lange meine Lieder leben, sollst auch du nicht sterben!" ging in Erfüllung. Schon im Januar war er mit dem ersten Gesange seiner Cäcilie beschäftigt und förderte im Laufe dieses Jahres das Gedicht bis zum siebenten Gesange.

Inzwischen zeigten sich schon bei ihm die Vorboten, daß er der Geliebten bald nachfolgen werde. An ihrem Sterbetage hatte er Blut ausgeworfen und litt seitdem häufig an Brustschmerzen; doch bildete sich der wohl schon von seiner Mutter her in ihm liegende Keim eines frühen Todes langsam aus, und die Lebenshoffnung verließ ihn bis zur letzten Stunde nicht. Auch der Schmerz schien bald einer erneuten Kraft Platz zu machen. „Mit dem jetzt nahenden Frühling", schreibt er am 22. März 1813, „scheint auch mein Herz wieder aufblühen zu wollen. Mein Herz ist reiner und zarter geworden, meine Phantasie blühender und mächtiger, mein Gefühl tiefer und gewaltiger; ich habe auch für den Schmerz Sinn und Empfänglichkeit erhalten, da ich sonst nur der Lust diente. Mein Geist hat sich vielfältiger gebildet, der Zweck meiner Wissenschaft scheint mir höher als ehemals." Schon in dem nächstfolgenden Tagebuchsblatte begegnen wir dem Geständniß einer mächtig aufwallenden Leidenschaft, welche dem kaum geheilten Gemüth eine schwere Leidenszeit bereiten sollte. Er übertrug das Gefühl für Cäcilie auf ihre Schwester Adelheid und — fand nicht die gehoffte Erwiderung; seine Liebesbewerbung, die rasch eine offene Erklärung wagte, sah sich stets einem gemessenen Betragen gegenüber,

das sich innerhalb der Grenzen eines rücksichtsvollen Wohlwollens hielt, bis endlich ein völliger Bruch das Verhältniß zu ihr und ihrer Familie löste. Die Selbstbekenntnisse des Tagebuchs und die mit diesem aufbewahrten Briefe an Adelheid, welche von seinen durch drei Jahre sich hindurchziehenden inneren Kämpfen uns berichten, wird Niemand ohne die innigste Theilnahme lesen; es ist die Geschichte eines verblühenden und verdüsterten Jugendlebens. Es fehlt auch hier nicht an belebteren Episoden, um die Einförmigkeit der Klage zu unterbrechen.

Ergriffen von dem vaterländischen Enthusiasmus der Befreiungszeit, und zugleich in der Hoffnungslosigkeit seiner Liebe nach einer Veränderung seiner Umgebung verlangend, trat Schulze im Beginn des Jahres 1814 unter das Corps der freiwilligen Jäger. „Sollte mich auch der Krieg verschonen", schreibt er am 27. Januar an Adelheid, „in's Leben werde ich doch nicht zurückkehren, das fühle ich täglich, das fühlen auch alle meine Freunde, die nicht begreifen können, was meinen Charakter so ganz verändert habe, und wie die lebensfrohe Beweglichkeit meines Geistes, die sie sonst für unerschöpflich hielten, bis auf den letzten Tropfen versiegt sei ...... Es sind vielleicht manche Menschen so unglücklich gewesen wie ich, und ich will mit meinem Schmerz nicht prangen und ihn für beispiellos ausgeben; aber ich weiß auch, daß Alle, die sich in derselben Lage befanden, nicht unglücklicher sein konnten." Die Veränderung des Orts wirkte indeß sehr wohlthätig auf sein Gemüth. Das abenteuerliche Soldatenleben regte den Frohsinn früherer Jahre wieder auf, und das freundschaftliche Verhältniß zu seinem Chef, dem Oberstlieutenant von Beaulieu-Marconnay that seinem Herzen wohl. Welch einen Gewinn seine Poesie aus diesem Verhältnisse zog, beweist uns eine Stelle aus einem nach seiner Rückkehr nach Göttingen geschriebenen Briefe: „Sein Sie versichert, mein theuerster Herr Oberst, daß ich nie vergessen werde, was Sie für mich gethan haben, daß ich es unter die glücklichsten Ereignisse meines Lebens rechne, Ihnen und den Ihrigen bekannt geworden zu sein. Wenn ich künftig etwas hervorbringen werde, was länger dauern wird als ich, und ich hoffe beinahe, es zu können, so muß ich einen großen Theil dieses Verdienstes Ihnen zuschreiben; denn in Ihrem Kreise fand ich die ersten Spuren jener Heiterkeit wieder, die dazu nöthig ist, etwas Großes und Schönes zu vollbringen. In Ihrem nähern Umgange lernte ich das Wesen des Heldenmuthes und der Ritterlichkeit, aus dem die Grundzüge meines großen Gedichts hervorgehen, genauer kennen, und Sie werden es mir daher auch gern verzeihen, daß ich auch Ihnen ein kleines Denkmal darin zu setzen gesucht habe." Nur sechs Monate dauerte sein kurzer Feldzug. Seine Sehnsucht zog ihn wieder nach Göttingen; er kam zurück „mit vielen schönen Hoffnungen auf ein freilich wehmüthiges, aber doch ruhiges und vertrauliches Leben, die alle so bitter getäuscht wurden." Zu diesen getäuschten Erwartungen gehörte nicht bloß sein Verhältniß zur Tychsen'schen Familie, das sich noch ungünstiger als früher gestaltete; auch seinen wissenschaftlichen Bestrebungen ward kein Erfolg zu Theil; nur mit Mühe brachte er eine Vorlesung über Homer zu Stande, und seine Bewerbung um eine Professur, weshalb er auch nach Hannover reiste, brachte ihm nur leere Versprechungen ein. Doch schloß er sich jetzt enger dem Kreise mitstrebender Freunde an, unter denen er Lachmann, Brandis, Bunsen, Lücke besonders auszeichnet. „So heile ich vielleicht", schreibt er in seinem Tagebuche, „nach und nach das verwundete Herz, das freilich wohl nie wieder lieben, nie glücklich sein wird, aber sich doch vielleicht einst so ruhig fühlt, um mit freundlicher Wehmuth an untergegangene Sonnen und verblühte Frühlinge denken zu können." Zu dieser Heilung trug auch ein Herbstaufenthalt in der Heimat bei, von wo aus er noch mit lieberfülltem Herzen eine Reihe schöner Schilderungen an Adelheid richtet, und sein Gedicht, „seine einzige Rettung in der Verzweiflung, die einzige Lust und die einzige Frucht seines Lebens", reift indeß zur Vollendung; im December 1815, gerade drei Jahre nach dem ersten Entwurf, wurde „Cäcilie" abgeschlossen. Seine Doppelliebe hatte er darin poetisch verklärt. Die zweite Liebesneigung schloß jedoch herber als die erste; er zerriß den letzten schwachen Faden, der ihn noch mit dem Tychsen'schen Hause verband, durch einen ausführlichen Abschiedsbrief (25. 26. Mai 1816), der seine ganze Liebes- und Leidensgeschichte noch einmal zusammenfaßt. Der Gedanke kehrt stets zu seinem Ausgangspunkte zurück; er sieht ein, scheiden zu müssen, und kann sich nicht entschließen zu enden, wenn er bedenkt, daß dieser Brief seine letzten Worte an Adelheid enthält. „Es ist schrecklich", heißt es darin, „von einem lebenden über Alles geliebten Wesen so Abschied zu nehmen, als stände man an seinem Grabe, und dann den Schleier herunterzulassen vor dem theuern Bilde, um ihn nie wieder zu heben. Aber auch das muß ertragen werden, wie schon so Vieles ertragen ist, und ich will nicht mit vergeblichen Klagen auch Ihnen noch das Herz weich machen, da es mir vor Wehmuth fast brechen will." Noch eine neue schmerzliche Berührung des Schicksals traf ihn bald darauf. Welch eine heftige Gemüthserschütterung ihm durch den plötzlichen Tod der liebenswürdigen Tochter einer ihm innig befreundeten Familie bereitet wurde, schildern die letzten Blätter seines Tagebuchs, das mit dem Juli 1816 schließt.

Sein Lebensmuth war gebrochen; doch blieb ihm noch die romantisch-träumende Dichterphantasie, welche ihm mit der „bezauberten Rose" ihre letzte, noch lieblich duftende Blüthe reichte. Während seine Krankheit seine Kräfte mehr und mehr verzehrte, hielt er noch fest an der Hoffnung auf glücklichere Tage. Die beengte Brust sehnte sich nach dem Himmel Italiens, zu dem er mit dem nächsten Frühling hinübergehen wollte. Aber im Mai kehrte er ins Vaterhaus zurück, um dort zu der ewigen Heimat einzugehen. Er endete am 29. Juni 1817, hoffnungsvoll bis zu den letzten Augenblicken.

Niemand wird die Schilderung dieses Dichterlebens ohne tiefe innere Bewegung aus der Hand legen und dem frühverstorbenen Dichter das Zeugniß seines Freundes nicht versagen: „Er war gut, wahr und treu."

Das Brockhaus'sche Conversations-Lexikon.

Das Brockhaus'sche Conversations-Lexikon ist von seinem Gründer mit so richtigem und sicheren Takt in das literarische Bedürfniß seiner Zeit eingesetzt und seitdem so nachhaltig und zweckmäßig gepflegt worden, daß es den Eindruck eines lebendigen Organismus macht, der, einmal mit seinen Wurzeln in der Zeit befestigt, nun auch mit ihr fortwächst, ihren gesteigerten Anforderungen sowohl durch fortwährende Regeneration als auch durch passende Nebenwerke gewachsen bleibt. Die Idee des Hauptwerkes selbst ist von seiner Stiftung an immer dieselbe geblieben: es hat die Mitte gehalten zwischen rein lexikalischer Erklärung und wissenschaftlichem Systembau. Einerseits nämlich ist es allerdings lexikalisch geordnet, so daß jeder Artikel leicht aufzufinden ist; und wenn auf diese Weise das Einzelne freilich zusammenhangslos zerstreut zu sein scheint, so steht es doch sowohl innerlich, als auch durch den jedesmaligen Hinweis äußerlich mit den zusammenfassenden, das Allgemeine enthaltenden Artikeln auf's genaueste verbunden da, so daß man das ganze Gebiet eines Themas mit leichter Mühe zusammensuchen kann. Ist dies geschehen, so hat man aber nicht etwa nur eine Mannigfaltigkeit von verschiedenen Notizen beisammen, sondern ein vollständiges, den ganzen Kreis des Gegenstandes umschreitendes Bild und die nöthigen Fingerzeige und Literaturangaben, wo man ausführlichere Belehrung finden kann.

Wichtig ist namentlich bei einer solchen Bearbeitung der Artikel, die also mehr ist, als ein Aneinanderreihen von Erklärungen der Geist, die Gesinnung, in welchem das ganze Werk redigirt wird. Es ist anzuerkennen, daß hier die Extreme, die Parteistandpunkte gemieden sind und diejenige Position behauptet wird, wo die meiste Objectivität, am meisten Maaß, Besonnenheit, positiver Inhalt und — Produktion zu finden ist: in der Mitte. Das Buch will keine philosophische, politische und religiöse Lehre durchführen, welche, wie das Unternehmen Diderot's und d'Alembert's nicht Recht behalten kann, sondern es huldigt von einem humanen Standpunkte aus Grundsätzen, welche Recht behalten müssen.

Das ebengenannte, französische Werk vereinigte bekanntlich die Philosophen, die wir seitdem in der gemeinsamen Bezeichnung der Encyclopädisten zusammenfassen und wurde der Tummelplatz ihrer Verirrungen. Bereits im Jahre 1751 erschien der erste Band davon. In Deutschland wollte das ehrenfeste Hübner'sche Real-Staats-Zeitungs- und Conversations-Lexikon, das dem, der positive Kenntniß suchte, positiven Aufschluß gab, endlich nicht mehr genügen. Die eindringende französische Bildung, die philantropischen Bestrebungen Basedow's und seiner Nachfolger, die rege Thätigkeit auf dem Gebiete des Unterrichts und der Wissenschaften machten für die Conversation und die Lektüre ein Werk nöthig, welches dem allgemeinen Streben nach Geistesbildung Vorschub leisten möchte.

Dies suchte Dr. Löbel in dem 1796 begonnenen: „Conversations-Lexikon mit vorzüglicher Rücksicht auf die gegenwärtigen Zeiten" und dem Frauenzimmer Lexikon zur Erleichterung der Conversation und der Lectüre" auszuführen. Es blieb aber wesentlich bei dem Versuch, denn das Unternehmen schleppte sich unter vielfachen Stockungen mühsam hin, bis Friedrich Arnold Brockhaus es übernahm, trotz der Ungunst der Zeit 1810 zu Ende führte und mit einsichtsvoller Berücksichtigung des Culturzustandes der Zeit schon von 1809—11 einen neuen Abdruck in gründlicher Neubearbeitung veranstaltete, wobei der Grundsatz der Bildungsallgemeinheit mit dem der allgemeinen Bildung Hand in Hand ging. Dies ist die erste gediegene Ausführung der Idee, welche denn nun auch ihre Lebens- und Entwickelungsfähigkeit im Laufe der Zeiten hinreichend bewiesen hat. Denn niemals seitdem stand sie stille; immer wuchs sie weiter. Ihr Verwirklicher war wie für sie geboren und erzogen. Er wurde aus einem bedeutenden kaufmännischen Geschäftsleben in Düsseldorf zum Studium der allgemeinen Wissenschaften und neuen Sprachen nach Leipzig gezogen. Politik, Geschichte und schöne Literatur, seine Lieblingsgegenstände, wurden auch das Hauptaugenmerk seines Verlages, als er in Amsterdam, wohin ihn kaufmännische Geschäfte geführt hatten, eine Buchhandlung gründete.

Das Conversations-Lexikon, dessen Bedeutung für die Zukunft er mit Scharfblick erkannte, zog ihn von Amsterdam nach Altenburg, von da nach Leipzig, es trug ihm Reichthümer ein, die in der Hand des weisen Geschäftsmannes die Werkzeuge weitblühenden Segens sind. Mit jeder neuen Auflage wuchsen die Bände, die Supplemente, wuchs die Verbreitung, die Nachahmung. Die 5. Auflage, welche schon den heutigen Titel: „Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände" führte (1819—20, in 18 Monaten vollendet) war noch im letzten Bande unter der Presse, als die 12,000 Exemplare starke Auflage schon vergriffen war, so daß 1820 ein neuer unveränderter Abdruck in 10,000 Exemplaren und binnen Jahresfrist dieselbe Anzahl im dritten Abdruck genommen werden mußte. Der sechsten Auflage ging unter dem Titel: „Neue Folge" das erste Nebenwerk voraus. — Die Nebenwerke sind dreifacher Art: ausführender, mit dem Accent auf dem multum, zusammenziehender, mit dem Ton auf dem multa und bildlicher Art. Die „neue Folge" hat unter den verschiedenen nachher zu meldenden Veränderungen den Charakter bewahrt, eine genauere und ausführlichere Entwicklung der Zeitgeschichte und des Zeitgeistes, gewissermaßen eine im Zusammenhang vorgetragene weitere Bearbeitung des Textes zu sein.

F. A. Brockhaus selber beendete die sechste Auflage nicht mehr. Seine Söhne Friedrich und Heinrich führten das Werk weiter. Es mehrten sich die Mitarbeiter, die Supplementbände; die Zeit von 1830 veranlaßte das im Charakter der neuen Folge gearbeitete Nebenwerk: „Conv. Lex. der neuesten Zeit und Literatur" (4 Bde.) die siebente Auflage enthielt schon 12 Bände. Die achte (1833—36) brachte zuerst das „Universal-Register". Sie ging in 31,000 Ex. in's Publikum. Zwischen der achten und neunten Auflage entwickelte sich das Nebenwerk weiter zum „Conv.-Lex. der Gegenwart" (4 Bde. 1838—41) und nach der neunten Auflage (15 Bde. 1843—47) legte es die lexikalische Form ab und wurde unter dem Titel: „Die Gegenwart, eine encyclopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte aller Stände" ein politisch- und kulturgeschichtliches Werk, das jetzt beim 10ten Bande steht und ihrer 12 enthalten soll. Zugleich mit der neunten Auflage erschien das bildliche Nebenwerk unter dem Titel „Bilderatlas zum Conversations-Lexikon", welches eben jetzt in dritter Auflage bearbeitet und Ende des nächsten Jahres fertig sein wird. Es soll 500 Blätter und einen erläuternden Text von mehr als 100 Bogen enthalten und wird von J. G. Heck bearbeitet.

Die eben vollendete zehnte Auflage umfaßt 15 Bde., der letzte in 2 Abth.; sie wurde von 1851—55 gemacht und von Dr. Kurtzel und Oskar Piltz redigirt. Erweiterungen erhielten namentlich, den Anforderungen des Zeitgeistes gemäß, die Gebiete der Naturwissenschaften und der schönen Künste. Auch zu dieser Ausgabe wird ein höchst nützliches Universal-Register (von 50,000 Artikeln) beigegeben werden. Das Werk umfaßt nunmehr gegen 800 Bogen. Der Druck ist compreß aber deutlich. Jede Seite enthält einige Zeilen mehr, als die neunte Auflage. Es wäre die Aufgabe eines Curiositätenjägers, auszurechnen, wieviel allein durch gedrängte Schreibart (z. B. mehre für mehrere, fodern f. fordern u. s. w.) an Text gewonnen ist. Das Buch hat jetzt eine Verbreitung von mehr als 200,000 Ex. Die zehnte Auflage ist übrigens stereotypirt worden, um eine eben beginnende neue Ausgabe in 60 Viertelheften à 10 Sgr. bis Ende nächsten Jahres fertig bringen zu können.

Gegen dreißig Nachahmungen und zum Theil wörtliche Uebersetzungen haben sowohl Zeugniß für das Praktische der Idee des Werkes abgelegt, als auch es selber immer auf dasjenige aufmerksam machen helfen, was Zeitbedürfniß ist. Dahin gehört die dritte Gattung von Nebenwerk, das s. g. „Kleinere Conv.-Lex.", welches im vorigen Jahre begonnen wurde und gegen Ende dieses Jahres (in 4 Oct. Bde.) fertig sein soll. Dasselbe enthält alle Artikel des Hauptwerks in kürzester Fassung, sämmtliche Fremdwörter und eine große Menge sachlicher Notizen aus allen Fächern.

So kann dem ganzen Unternehmen das Zeugniß nicht vorenthalten werden, daß es lebendig und frisch geblieben ist im Laufe seiner Entwickelung. Es steht da mit seinen Nebenwerken, wie ein wohlgeordneter Staat der Bildung, der jedem Streben und jedem Bedürfnisse entgegenkommt; der Kern, das Centrum: motivirte Auskunft; an der einen Seite: zusammenhänger Vortrag, Lehre; auf der andern: kurzer Bescheid auf schnelle Frage. Oben drüber die bildliche Darstellung. Es ist wie ein Baum, der, während er Jahr um Jahr neue Früchte zeitigt, an dem die verschiedenen Bearbeitungen einander schieben wie Laub, Blüthe und Frucht, selber immer mehr erstarkt und wächst. Möge er immer fortgedeihen!

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Crowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 15. Donnerstag, den 26. Juli. 1855.

Inhalt: Soll und Haben. Roman von Gustav Freytag. — Die Schiller-Stiftung. — Das goldene Schiff der Hochschule zu München.

Soll und Haben.

Ein Roman in drei Bänden von **Gustav Freytag.**

Leipzig, Hirzel.

Innerhalb jeder bedeutenden Epoche in Kunst und Literatur pflegen wir drei immer wiederkehrende Personen-Gruppen wahrzunehmen, die man etwas schwergewichtig, doch zutreffend als Bahnbrecher, Kämpfer und Sieger unterschieden, oder, an die Vorstellung einer Pyramide anknüpfend, mit Basis, Körper und Spitze verglichen hat. Auch in der künstlerischen Entwicklung unserer heutigen Zeit und ihres, nach allen Seiten hin, ausgesprochen realistischen Charakters vermochten wir seit geraumer Zeit eine solche Zuspitzung wahrzunehmen, und nur die Frage noch blieb unentschieden, welcher Kunst es vorbehalten sein möge, zuerst das Ziel zu erreichen, oder — um im Bilde zu bleiben — die Pyramide abzuschließen. Wir unsererseits waren freilich, seit den Zeiten des alten Schadow her, daran gewöhnt, von der Skulptur diesen Sieg beinahe zu fordern, aber, im Widerspruch damit, konnten wir uns gegen die Wahrnehmung nicht ganz verschließen, daß es jenseits des Rheines die Malerei und jenseits des Kanales die Dichtkunst war, die jeden Augenblick, an Stelle unserer Skulptur, ihren Triumph proklamiren konnten. So wurde die Regatta der drei Künste zugleich ein Wettkampf dreier Nationalitäten. Ein glücklicher Zufall hat es gewollt, daß wir als die Sieger aus diesem Kampfe hervorgegangen sind, aber nicht auf dem Gebiet, das wir mit Hülfe Rauchs und seiner Schule eine Art Recht hatten, als das unsrige anzusehen, sondern vielmehr auf jenem, das nach einer gewissen äußerlichen Gerechtigkeit einen englischen Sieger hätte hervorbringen müssen. Wir sagen „nach äußerlicher Gerechtigkeit,“ denn in Wahrheit sind unsere Rechtsansprüche so groß, daß wir unseren obigen Ausdruck, „ein glücklicher Zufall habe es gewollt,“ beinahe beschämt zurückziehen, und vielmehr auf allen Gebieten den Sieg für uns vorweg in Anspruch nehmen möchten. Wessen der Realismus unserer Zeit bedarf, das ist die ideelle Durchdringung. Die Deutschen aber sind unbestritten das Volk der Idee.

Der uns vorliegende Freytag'sche Roman „Soll und Haben“ ist es, dem diese einleitenden Worte gelten, und wir glauben nicht zuviel zu sagen, wenn wir diese bedeutsame literarische Erscheinung die erste Blüthe des modernen Realismus nennen. Der Baum stand seit lange prächtig in Laub, aber die Blüthe, die, wie uns die Physiologie lehrt, nichts anderes ist, als ein höher potenzirtes Blatt, diese feinere Gestaltung fehlte. Sie fehlt nicht mehr. Der Freytag'sche Roman ist eine Verdeutschung (im vollsten und edelsten Sinne) des neueren englischen Romans. Er lehnt sich entschieden an denselben an, ja er ist im Einzelnen eine Nachbildung desselben und doch wiederum, als Ganzes, so grundverschieden von ihm. Dickens, Thackeray und Cooper sind unverkennbar Vorbilder gewesen. Die Judenherberge, Hippus und Veitel Itzig, die Familie Sturm (gegen die wir, beiläufig bemerkt, wie sehr oft auch gegen verwandte Schöpfungen des Boz'schen Humors einige Bedenken hegen), insonderheit aber das Personal des Schröterschen Hauses, sie alle könnten in den Pickwickiern, im Oliver Twist und Nikolaus Nickleby so gut eine Stelle finden, wie in Freytags „Soll und Haben.“ T. O. Schröter, Sabine, die Tanzstunde und vor allem die Rothsattels würden, gehörig rubricirt, von Thackeray'schen Kapiteln schwerlich zu unterscheiden sein, und die Vertheidigung des polnischen Gutes gegen die andringenden Rebellen, was ist sie überhaupt anderes, als ein vom Hudson und Delaware an die Warthe versetztes Stück Kriegsgeschichte, einem Cooperschen Ansiedler-Roman so ähnlich, wie ein Ei dem andern! Diese Aehnlichkeiten sind so groß, daß wir überrascht sind unter den principiellen und persönlichen Gegnern des Verf. auf fast gar keine Angreifer nach dieser Seite hin gestoßen zu sein, und doch wäre es, mit einem starken Anschein von kritischer Gerechtigkeit, verhältnißmäßig leicht gewesen, an diese Anlehnung den Vorwurf schwächlicher Erfindungsgabe und mangelnder poetischer Kraft zu knüpfen. Wir unsererseits fassen nun freilich die Sache anders. Es giebt Baumeister, die ein erbärmlich schlechtes Haus bauen, aber die unbestrittene Gabe der Dekorirung, des Genies innerhalb der Niedlichkeit haben. Zu diesen zählt Gustav Freytag nicht, vermuthlich weil er nicht will. Er weiß zwischen Haupt- und Nebensache zu unterscheiden, und während er nicht Anstand nimmt die Candelaber und Consolen, die Wendeltreppchen und Kaminsimse, die Ofenbleche und Feuerzangen da her zu nehmen, wo sie nun 'mal erwiesenermaßen am besten zu haben sind, richtet er als ein wirklicher Meister seine Aufmerksamkeit auf den Grundriß, den Gedanken des Baues selbst, und hält Maaß und Gesetz. Als Tapezirer ist er imitativ, als Baumeister ist er eben ein Meister — in beiden Fällen weiß er, was er will. Der gebildete Philister, an dem ein zehnjähriges Leihbibliotheken-Abonnement nicht spurlos vorübergegangen ist, wird die imitative Seite des Verf. allerdings bedenklich finden, und sich mit einem Gefühl von Ueberlegenheit entsinnen, diese Art von Täfelung, von Deckenverzierung und Nischen-Arrangement schon anderswo gesehen zu haben. Aber dieser splitterrichtenden Alltagskritik kann eben niemand entgehen. Es ist das mißliche Vorrecht des Halbgebildeten, über die Einzelnheiten das Ganze zu übersehen, und es bedeutet wenig Ueberhebung, wenn wir unseren Stuhl von der ehrenwerthen Gesellschaft etwas abrücken und diese Frage zwischen Nachahmung und Selbstständigkeit durch den zutreffenden Spruch entscheiden:

„Woher ich dies und das genommen?“
Was geht's euch an, wenn es nur mein ward,
Fragt ihr, — ist nur der Bau vollkommen —
Woher gebrochen jeder Stein ward?

Was den Freytag'schen Roman zu einem Sieger über diejenigen macht, die ihn groß gezogen haben, und an denen er so recht eigentlich, wie ein Schüler am Meister, herangewachsen ist — das ist seine Idee und seine Form. Das künstlerische Zusammenwirken dieser beiden Faktoren erhebt den uns vorliegenden Roman auf die Schulter aller seiner Vorbilder, unter denen wir nicht einen kennen, der nach beiden Seiten hin excellirte. Gewisse Vorzüge des englischen Romans sind aller Welt bekannt. Boz und Thackeray sind unübertroffen, vielleicht überhaupt unübertrefflich, in daguerreotypisch-treuer Abschilderung des Lebens und seiner mannigfachsten Erscheinungen. Der letzte Knopf am Rock und die verborgenste Empfindung des Herzens werden mit gleicher Treue wiedergegeben. Sie sind vollendete Charakterdarsteller. Das höchste Lob, was wir nach dieser Seite hin gegen Freytag aussprechen können, ist das, daß er seine Vorbilder erreicht hat, oder ihnen nahe gekommen ist. Aber was ihnen fehlt, das ist entweder die ideelle Durchdringung, oder die vollendete Form. Sie verfolgen häufig ein Nützlichkeitsprincip, im günstigsten Falle eine Tendenz, sie machen den Egoismus, die Eitelkeit, die Scheinheiligkeit der Gesellschaft oder die Verderbtheit bestimmter Kreise und Klassen zum rothen Faden ihrer Darstellung, aber das ist keine Idee in dem Sinne, wie wir es meinen. Wäre indessen auch über diesen Punkt zu streiten, so dünkt uns doch die Formlosigkeit des englischen Romans, vielleicht mit Ausnahme des historischen, der nicht hierher gehört, ein unbestreitbares Faktum zu sein. Dickens und Thackeray „spinnen ihren Faden," wie der charakteristische Ausdruck lautet, und ziehen allerhand ächte und unächte Perlen an demselben auf. Wenn der Faden eine beliebige Länge erreicht hat, so denkt entweder Publikum und Verleger, oder im günstigsten Fall auch der Schriftsteller daran, daß es Zeit sei abzuschließen. Er bindet die beiden Enden des Fadens rasch zusammen und nennt das Abrundung und Abschluß.

Solche Art des Verfahrens ist innerhalb des deutschen Romans, der zu allen Zeiten mehr sein wollte, als eine lose Aneinanderreihung von Charakterbildern niemals heimisch gewesen, und der Freytagsche Roman bewahrt die alten Vorzüge seiner Gattung. Er hat eine mustergültige Form, und es ist diese und ihre mannigfache Art der Erscheinung, der wir uns zunächst zuwenden.

„Soll und Haben," so behaglich es sich liest, ist keineswegs leicht und heiter hingeschrieben, sondern vielmehr ernstlich aufgebaut. Wir wählen diese Bezeichnung absichtlich. Wer das Ideal epischer Darstellung einzig und allein in naiver und fesselnder Herzählung der buntesten Ereignisse findet, wird sich hier entweder getäuscht sehen, oder doch nicht begreifen können, warum so schrecklich ordentlich und gewissenhaft verfahren sei. Wir wissen dem Verf. Dank dafür. Er hat nicht einen „Faden gesponnen," sondern er hat dem Drama und seinen strengen Anforderungen und Gesetzen, auch die Vorschriften für Behandlung des Romans entnommen. Das dünkt uns ein Fortschritt, und wir legen um so lieber Gewicht darauf, als wir überzeugt sind, hierin keinem bloßen Zufall, sondern einer wohl überlegten Absicht zu begegnen. „Soll und Haben" hat keine Episoden und Abschweifungen, ist kein bloßer Marstall, keine Manège für die Paradepferde des Verfassers. Wenn er sie reitet, so reitet er sie an rechter Stelle, und nicht nur um zu zeigen, wie fest er im Sattel sitzt. Wir lernen unübertrieben hundert verschiedene Persönlichkeiten kennen, aber wir wagen die Behauptung, daß das Fortfallen der kleinsten und unscheinbarsten als eine fühlbare Lücke empfunden werden würde, so organisch ist alles in einander gefügt. Daher glückt es auch dem Verf. den Tod aus dem Bereiche seines Romans beinahe ganz fern zu halten. Er hat nirgends überflüssige Personen und braucht deshalb keinen sterben zu lassen. Ueberblicken wir den Gesammt-Inhalt, so gewahren wir, daß derselbe die innige Verschmelzung dreier Dramen ist. Wir haben zwei Tragödien und ein Schauspiel. Der Mittelpunkt der einen Tragödie ist der Freiherr von Rothsattel, der Held der andern — Veitel Itzig. Beide, so grundverschieden an Gesinnung, wie an Lebensstellung, laden doch (wir lassen hier zunächst die Intentionen des Verfassers gelten) eine verwandte Schuld auf sich: der eine will conserviren um jeden Preis, der andere um jeden Preis erringen. Die Strafe ereilt beide. Zwischen beiden Tragödien, und den Mittelpunkt des Ganzen bildend, steht ein bürgerliches Schauspiel, das den Titel „Anton Wohlfahrt" führt. Wir kommen an Krisen, die uns um das Schicksal unseres Helden besorgt machen, aber sein gutes Glück und seine gute Natur sind die endlichen Ueberwinder. Auch der Deus ex machina des bürgerlichen Schauspiels ist nicht vergessen, unterscheidet sich indeß von dem üblichen Fürsten, der seinen Surtout aufknöpft und auf den Ordensstern weist, sehr wesentlich dadurch, daß wir von Anfang an seine Bekanntschaft machen und ihn in der Mitte des Romans in der sicheren Hoffnung verschwinden sehen, er werde wiederkommen und endlich alle Dinge zum Besten führen. Es ist bekanntlich nichts Leichtes ein Drama zu schreiben, daß einigermaßen Anspruch auf diesen Namen hat, und die Schwierigkeiten werden schwerlich geringer, wenn es sich darum handelt drei in sich geschlossene Geschichten zu einem Ganzen zu verweben und jeder einzelnen nur eben so viel Lücke zu geben als nöthig ist, um sie auf die beiden übrigen als auf ihre Ergänzung anzuweisen. Die Figuren haben alle eine Doppelstellung, und der unmittelbare Kreis ihrer Wirksamkeit, geschickt eingreifend in die anderen Kreise, macht aller Isolirtheit ein Ende und jeden Einzelnen zum Theilnehmer am Ganzen. Es ist, als sähe man von einer Gallerie herab den reizenden und verschlungenen Touren eines Contre-Tanzes zu. Jetzt Pas de Basque am Platz, nun Chaine anglaise mit dem Paar gegenüber und endlich grand tour und die Berührung aller untereinander.

Wir haben bis hieher von dem Bau des Romans gesprochen und in der dramatischen Schule und Tüchtigkeit des Verfassers die Ursache für die vortreffliche Composition des Romans zu finden geglaubt. Hieher gehört auch die Feinheit seiner Motivirung und eine gewisse unwiderstehliche Gewalt seines Dialogs. Es möchte uns, indem wir dies aussprechen, der Vorwurf einer Art von Pleonasmus gemacht und darauf hingedeutet werden können, daß eine tüchtige Composition jedesmal eine feine Motivirung verlange. Wir glauben, daß das nicht unumgänglich nöthig ist. Man spricht von einer kühnen Composition, aber von einer feinen Motivirung; — hier liegt der Unterschied. Das Gesetzbuch der Composition ist kurz, wie die 10 Gebote, die Motivirung ist umfangreich, wie das preußische Landrecht; die eine handelt en gros, die andere en detail. In diesen Details nun ist Gustav Freytag Meister. Da wird im ersten Bande kein Nagel eingeschlagen, an dem im dritten Bande nicht irgend etwas, sei es ein Rock oder ein Mensch aufgehängt würde, und der blaue Oelfarbentopf, mit dem Karl Sturm die Leiterwagen anstreicht, hat seine spätere Bedeutung. Wir möchten fast behaupten, daß der Verf. nach dieser Seite hin zu weit geht und durch freiere Bewegung an Begeisterung mehr gewonnen, als an Correktheit eingebüßt haben würde.

Die Vorzüge seines Dialogs, die ziemlich zusammenfallen mit denen seines Stils überhaupt, führen uns wieder direkt auf seine Form zurück. Gustav Freytag schreibt so hübsch, wie seine Personen sprechen und umgekehrt. Sein Stil, wie sein Dialog haben eine außerordentliche Frische, Lebhaftigkeit, Rundung und natürlichen Fluß. Seine charakteristische Seite aber ist sein Humor. Es mag auf den ersten Blick überraschen, den Humor des Verf. bei Gelegenheit seines Stils besprochen zu sehen, aber in der That gehört ein Wort über denselben hierher. Sein Stil ist nämlich humoristischer als er selber. Wir können heutzutage alles mögliche lernen,

unter anderen — bei nur einiger Naturanlage — auch geistreiches Wesen und gute Laune. So kann man einen humoristischen Stil schreiben, von dem das Herz verhältnißmäßig wenig weiß. Doch das führt uns auf die zu tadelnde Seite der Freytag'schen Darstellungsweise, die wir zunächst noch nicht berühren wollen. Zunächst gilt uns der Verfasser als ein Humorist par excellence und sein gutgelaunter Stil als nichts andres, wie als der natürliche Ausdruck seines Humors. Der Hauptträger desselben im Roman ist Herr v. Fink (die entschiedene Lieblingsfigur des Verf.), den wir am besten selber sprechen lassen, um dem Leser eine Probe dieser reizend pikanten Schreibart zu geben. Die Situation ist folgende: Herr v. Fink wird durch seinen Freund Anton in eine reiche Judenfamilie von zweifelhaftem Ruf eingeführt. Die Tochter vom Hause ist sehr schön, und Fink trifft sofort Anstalten sich ihrer Gunst zu versichern. Er thut das mit Uebermuth und ganz aparter Keckheit, unter gewissenhafter Befolgung des Goethe'schen Spruches: „Doch sei dreist und sei verwegen, und du kommst noch besser fort." Die Scene ist eine Abendgesellschaft im Hause des reichen Banquiers.

Thl. I. S. 351:

„Es ist doch viel Gemeines auf der Erde", sagte Madame Ehrenthal.

„Daß ich nicht wüßte", rief Fink lachend. „Ich gebe Ihnen zu, daß einige Insekten einen gemeinen Charakter haben und daß es gemein ist, sich in Branntwein zu betrinken. Im Uebrigen kommt Vieles auf Ansichten an. Sehen Sie diese Auster. Ich wette, es giebt zahlreiche Fische und Erdbewohner, welche dies holde Geschöpf für etwas Gemeines halten, mir erscheint sie als eine der vornehmsten Erfindungen der Natur. Was verlangen wir von einem Vornehmen? Die Auster hat alles: sie ist ruhig, sie ist still, sie sitzt fest auf ihrem Grund und Boden. Sie schließt sich ab gegen die Außenwelt, wie kein anderes Geschöpf. Wenn sie ihre Schalen zuklappt, so deutet sie auf das Entschiedenste an: Ich bin für Niemand zu Hause; wenn sie ihr perlmutternes Haus öffnet, so zeigt sie den bevorzugten Ebenbürtigen ein zartes gefühlvolles Wesen . . . ."

„Treiben Sie Musik?" frug Rosalie.

„Kaum darf ich das zugeben", erwiederte Fink verbindlich. „Ich klimpere ein wenig auf dem Flügel herum, und wenn ich zu singen versuche, meide ich Menschenwohnungen. Aber ich stehe zur Musik in dem Verhältniß eines unglücklichen Liebhabers. Ich habe ein Instrument, das ich schwärmerisch verehre, und ich würde viel darum geben, wenn ich im Stande wäre, dasselbe mit Meisterschaft zu spielen."

„Die Violine?" frug Rosalie.

„Vergebung, die Pauke. Ich frage Sie, was heißt spielen auf den andern Instrumenten? Es ist ein ewiges, unruhiges Umherrasen von der Höhe zur Tiefe und wieder umgekehrt, eine ungemüthliche Anstrengung in allen Schnelligkeiten, Trielen, Trillern, Tremolos und wie die Quälereien alle heißen. Nur selten erscheint eine lange, dicke, ruhige Note, ein solider Ton, welcher aushallt und nicht von der nächsten Note seinen Fußtritt bekommt. Nehmen Sie dagegen den Ton der Pauke. Welche Kraft, welche Feierlichkeit und welche Wirkung! Und erst der Glückliche, dem ein solches Instrument anvertraut wird! Man sagt den übrigen Virtuosen nach, daß sie reizbar und empfindlich sind, der Pauker wird ein Held, ein großer Charakter, er bekommt eine Weltanschauung, wie sie nur auf dem erhabensten Standpunkte möglich ist. Er pausirt dreißig, funfzig Takte; unterdeß rennt und quiekt das Volk der übrigen Töne durcheinander, wie die Mäuse, wenn die Katze nicht zu Hause ist. Er allein steht in einsamer Größe, scheinbar mit nichts beschäftigt; er nimmt vielleicht eine Prise oder sucht sich lächelnd die schönsten Damen im Zuhörerraum. Aber innerlich denkt er: 27, wartet nur, ihr ruppiges Notengesindel, 28, ich werde euch sogleich eins auf den Kopf geben, 29, diese Geige wird naseweis, 30, bum! er schlägt auf, und die andern Instrumente fahren aufgeregt zusammen, sie fühlen die Sprache ihres Herrn und Meisters, und alle Zuhörer athmen tief auf, das große Wort ist gesprochen."

Rosalie lachte — und wir mit.

Wenn man beharrlich will, oder lange an der Leber leidet, so kann man das auch albern, respektive ungeschlachtet finden. Wir unsrerseits sind so glücklich organisirt, an dem Ganzen eine herzliche Freude zu haben, und nennen es Humor. Hier mag eine allgemeine Bemerkung Platz finden. Der Humorist hat unter allen Schriftstellern den schlimmsten Stand. Man streitet sich gelegentlich darüber, ob eine Sache schön sei oder nicht, tragisch oder nicht, erschütternd oder nicht, aber diese Meinungsverschiedenheiten wiegen federleicht im Verhältniß zur Abweichung des Urtheils darüber: was Humor sei und was nicht. Es giebt eine Fülle gescheidter Leute, die absolut unfähig sind die Pickwickier durchzulesen, denn es fehlt ihnen jegliches Organ den Boz'schen Humor, oder überhaupt irgend welchen Humor zu begreifen. Etwas noch Schlimmeres ist unsre Stimmung, weil sie Macht hat über Jeden. Es ist möglich im Hamlet oder Othello zu vergessen, daß man Zahnweh hat, und die Lady Macbeth wird uns erschüttern, auch wenn wir eine Stunde vorher die Nachricht vom Tode eines Verwandten oder vom Verlust unseres halben Vermögens erhalten haben, aber der Humor, wenigstens seine lachende Hälfte, wird spurlos an uns vorübergehen, ja sogar uns verdrießen, wenn unsere Stimmung seiner Heiterkeit nicht entspricht. Wir haben bei einzelnen Kritiken, die uns über „Soll und Haben" zu Gesicht gekommen sind, das Gefühl gehabt, als sei das Buch in herzlich schlechter Stimmung gelesen worden.

„Soll und Haben" ist ein humoristischer Roman und nimmt, wie überhaupt, so auch als solcher eine ganz besondere Position in unsrer Literatur ein. Wir sind indeß, wie wir schon andeuteten, mit seinem Humor nicht in all und jeder Beziehung einverstanden. Der Freytag'sche Humor thut äußerlich, wie innerlich, von Zeit zu Zeit des Guten zu viel. Wenn es gleich zu Anfang (S. 16) von dem, durch die Pracht des Rothsattel'schen Herrenhauses und die Schönheit zweier Damen überraschten Anton heißt: „Unwillkürlich fuhr er in die Rocktasche, seine Handschuhe herauszuholen," so ist das vortrefflich; wenn aber der Verf. diesen glücklichen Einfall weiter ausspinnt und hinzusetzt: „sie waren von gelbem Zwirn, und noch seine Mutter hatte gesagt, sie sähen ganz aus, wie seidene," ja, sogar dies Handschuhthema durch noch fernere vier Zeilen fortführt, so raubt er uns unsere gute Laune und verstimmt uns nach dem bekannten Goethe'schen Satz. — Aber auch innerlich hält er nicht immer das rechte Maaß. Wir rechnen hierhin namentlich die Auflader-Kapitel und jene Scenen, deren Mittelpunkt Vater Sturm ist. Dies Zuviel hat uns zum Theil um die Freude an dieser sonst so liebenswürdigen Erscheinung gebracht.

So wird uns Th. I. S. 317 die kleine Wohnung des Riesen in folgender Weise geschildert:

Wenn er sich mit aller Kraft ausstreckte, so mußte er unfehlbar Decke und Wände zerreißen und mit Kopf und beiden Fäusten in die freie Luft hineinragen.

So kann Fink in munterer Laune sprechen, aber der Erzähler selbst darf in dieser Weise nicht outriren. Ueberhaupt versieht er es nach dieser Seite hin und läßt dadurch eine große Zahl von Wendungen in seine Darstellung übergehen, die allerdings besser fortgefallen wären. Wir geben einige Beispiele.

S. 63 heißt es von Löbel Pinkus: „Er hielt eine Herberge für Männer mit und ohne Bart, welche einen Haß gegen Alles, was von dem Geschlecht der Schweine stammt, nicht überwinden konnten." S. 104 lernen wir einen alten Hausdiener kennen, „der in persönlicher Abhängigkeit vom Kümmel stand," und S. 173 finden wir an das erste Augenaufschlagen des beinahe ertrunkenen Anton die Bemerkung geknüpft, „daß er dadurch die Absicht bezeugte, seine Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft noch nicht aufzugeben." Selbst da, wo diese Wendungen reizend sind, und wo man sie, namentlich im Anfang, nicht ohne herzliches Lachen liest, sind sie ungehörig und stören. Man will die Hände des Puppenspielers nicht sehen. Aber dieser Zug geht so durch, daß man behaupten darf, der Herr v. Fink trete in diesem Roman als Doppelgänger auf.

Wir haben bis hieher im vollsten Sinne von der Form des Romans gesprochen und wenden uns nun der Idee desselben zu. „Soll und Haben" ist eine Verherrlichung des Bürgerthums

und insonderheit des deutschen Bürgerthums. Aus dieser seiner positiven Seite ergiebt sich nothwendig auch eine negative, eine polemische Seite, und der Germanismus des Verfassers stellt ebenso das Recht des Polenthums, wie sein Bürgerthum das Recht des alten, eine Kaste bildenden Adels in Frage. Beide Punkte sind wichtig, und wir lassen deshalb die Personen des Romans (die hier identisch mit dem Verf. sind) lieber selber sprechen. Th. II. S. 17 äußert sich T. O. Schröter über das Bürgerthum, wie folgt:

Was man dort (in Polen) Städte nennt, ist nur ein Schattenbild von den unseren, und ihre Bürger haben blutwenig von dem, was bei uns das arbeitsame Bürgerthum zum ersten Stande des Staats macht... Ja, lieber Wohlfahrt, zum ersten! Die Urzeit sah die Einzelnen frei und in der Hauptsache gleich, dann kam die halbe Barbarei der privilegirten Freien und der leibeigenen Arbeiter; erst seit unsere Städte groß wuchsen, sind civilisirte Staaten in der Welt, erst seit der Zeit ist das Geheimniß offenbar worden, daß die freie Arbeit allein das Leben der Völker groß und sicher und dauerhaft macht.

Das ist die eine Seite. Th. III. S. 25 finden wir die andere Hälfte des Romans, seinen vaterländischen Kern, in folgender Weise resumirt:

Sieh — fuhr Anton fort — in einer wilden Stunde habe ich erkannt, wie sehr mein Herz an dem Lande hängt, dessen Bürger ich bin. Seit der Zeit weiß ich, weshalb ich in dieser Landschaft (Polen) stehe. Welches Geschäft auch mich, den Einzelnen, hierher geführt hat, ich stehe jetzt hier als einer von den Eroberern, welche für freie Arbeit und menschliche Cultur einer schwächern Race die Herrschaft über diesen Boden abgenommen haben. Wir und die Slaven, es ist ein alter Kampf. Und mit Stolz empfinden wir, auf unserer Seite ist die Bildung, die Arbeitslust, der Credit.

Hieran knüpft sich ein warmes Wort für das engere Vaterland, für Preußen. Von seinen Fürsten heißt es:

Sie haben einen Staat gebildet aus verkommnen oder zertrümmerten Stämmen, sie haben mit großem Sinn ihr Haus als Mittelpunkt für viele Millionen gesetzt und haben aus dem Brei unzähliger nichtiger Souverainetäten eine lebendige Macht geschaffen.

Und in Bezug auf das Land selbst fügt der Sprechende hinzu:

Der Augenblick sieht Gegensätze in heißem Kampf. Wie er aber auch enden mag, davon bin ich überzeugt, wie von dem Lichte dieses Tages, der Staat, den sie geschaffen, wird nicht wieder in die Trümmer zerschlagen werden, aus denen er herausgewachsen.

Das alles ist nicht nur Labsal für ein deutsches und preußisches Herz, es ist auch eben so wahr, wie es schön ist. Die Polenwirthschaft ist durch sich selbst dem Untergange geweiht; Preußen ist der Staat der Zukunft, weil er, so lang es einen Protestantismus giebt, immer „einem tiefgefühlten Bedürfniß" entsprechen wird, und das Bürgerthum — wenn wir auch nicht so exclusiv-begeistert, wie T. O. Schröter, über dasselbe denken — ist unbestritten die sicherste Stütze jedes Staats und der eigentliche Träger aller Cultur und allen Fortschritts.

Es ist möglich über einen ideellen Gehalt dieser Art gering zu denken und wohl gar zu behaupten, ein solcher geistiger Extrakt sei ein Gemeinplatz, aber keine Idee. Mag man das; wir halten nicht viel von den Neunmalklugen, denen alle Gedanken zu klein sind, weil sie nicht an die sublime Höhe der eignen Ideen heranreichen. Wir glauben vielmehr, daß der Grundgedanke jeder epochemachenden Arbeit immer ein einfacher sein muß und faktisch immer gewesen ist; der gedankliche Inhalt jedes guten Drama's läßt sich fast ausnahmelos auf ein simples Sprüchwort zurückführen. Das ist kein Nachtheil, das ist ein Vorzug. Das Aparte ist selten wahr und nur das Wahre wirkt. Wie überall im Leben kommt es darauf an, der Columbus zu sein, der das Ei zum stehen bringt und wen die Götter mit schlichter Geistesgegenwart gesegnet haben, dem erschließen sie, wie von selber, auch eine neue Welt.

Wir halten uns nicht auf mit einer mißgünstigen Kritik, die diesem Roman alle Tendenz (im guten Sinne des Wortes) abgesprochen hat, aber wir haben ein Wort der Entgegnung für jenen wohlwollenden Tadel, der trotz hingebender Freude an dem vorliegenden Buch, doch die höchsten Zwecke und Ziele an demselben schmerzlich vermißt hat. Wir stießen auf den Ausspruch: „es fehle dem Buch der Hinblick auf das Göttliche, oder, wenn dies Wort mißverstanden werden könnte, auf das Ideale. Man vermisse nicht das Sittliche darin, aber das Große. Die Frage dränge sich einem unwillkürlich auf: wozu dieser Aufwand von kaufmännischem Fleiß, von bürgerlicher Tugend, von Bravour und Charakterfestigkeit, wenn es sich um nichts anders handelt, als um die Ehre der Firma T. O. Schröter und um die Aufrechthaltung des galizischen Binnenhandels? Das alles sei schön und wichtig, aber es sei nicht groß in dem Sinne wie das Bürgerthum des Mittelalters groß gewesen sei, das von dem Ertrage seines Schaffens hohe Münster gebaut, fromme Klöster gestiftet und dem Christenthum und der Cultur die ganze Welt erobert habe." Wir begreifen diese Ausstellung, aber wir theilen sie nicht. Was unsere Zeit und zwar nicht vortheilhaft charakterisirt, das ist ein zwitterhafter Zustand von enger Begrenzung und dilettantischer Verzetteltheit. Die Bürger des Mittelalters waren weder so begrenzt, noch so zersplittert — ihre Betheiligung am Regiment gab ihnen einen weiteren Blick, ohne denselben in's Unendliche schweifen zu lassen. Sie waren praktisch in und außer dem Hause. Das ist anders geworden. Unsere Mitbetheiligung am Regiment ist gering oder ist null, wir regieren nicht mehr, wir werden regiert. Daraus entsteht eine Beschränktheit in den großen Dingen des Lebens, ein Angewiesensein auf den engsten Beruf, das durch dilettantische Versuche auf allen Gebieten sich rächt. So sehen wir aus dieser Begrenztheit keine Concentration, sondern in natürlichem Widerstand gegen die Beschränkung eine den Charakter gefährdende Zersplitterung hervorgehen. Der Blick für's Allgemeine von der bestimmten Position unseres Standes und Faches aus ist uns verloren gegangen oder doch erschwert. Das ist das übliche; aber es ist nicht die Situation des Bürgerthums-Repräsentanten in diesem Roman. — Gustav Freytag zeichnet uns in seinem Kaufmann, ja, wenn es nicht lächerlich klingt, in der Firma T. O. Schröter eine geistige Potenz, die traditionell diesen Blick für's Allgemeine und ihre Beziehungen zu ihm sich bewahrt hat. Er kann nicht mehr Politik machen, er kann nicht mehr direkt entscheidend eingreifen, aber er überschaut ein gewisses Maaß von Rechten und Pflichten, auch jenseits der pfahlbürgerlichen Polizei-Tugend, deren gewissenhafteste Innehaltung seine Aufgabe und sein Stolz wird. In diesem Sinne ist er thätig, zugleich ein Mittelpunkt seines Geschäfts und doch ein Punkt nur in der Peripherie eines großen Kreises, eines Triebrades, das sich der Staat nennt. Ein ganzer ungetheilter Mann sein und doch dieser Doppelstellung genügen — das ist die Aufgabe dieses Kaufmanns, und diese Aufgabe löst er. Die Segnungen sind unzweifelhaft auch da, sie sind nur schwieriger zu erkennen, als in Zeiten, die der unmittelbaren und sichtlichen Bethätigung des Individuums günstiger waren. Man gebe unserem Staate eine lange andauernde Reihe solcher Männer, und man wird an dem Wachsen und Gedeihen des Ganzen die Wirksamkeit der Einzelnen ermessen können. Wir würden vielleicht keine Dome und Klöster entstehen sehen, aber alles Höchste, was der Mensch hat: Glaube, Sitte, Vaterlandsliebe, Freiheit und Loyalität, würden in und um uns ihre Stätte nehmen. Noch einmal, wir können nicht nachempfinden, daß diesem Roman und seinem Bürgerthum der Hinblick auf das Höchste fehle.

Nichts desto weniger haben auch wir an dieser Stelle mit dem Verf. zu rechten. Daß er einen bürgerlichen Roman schreiben will, das loben und preisen wir, daß er dabei für seinen Gegenstand Partei nimmt, das finden wir in der Ordnung, daß er sich aber bis zur Ungerechtigkeit gegen zwei andere Faktoren der

Gesellschaft hinreißen läßt, das müssen wir bedauern. Diese Faktoren, unter einander wiederum Gegensätze, sind Adel und Judenthum. Wir möchten das Wort wagen: der Verf. kennt beide zu genau, um ein unbefangenes Urtheil zu haben, und nicht genau genug, um billig und gerecht zu sein. Dieser Hirsch Ehrenthal und Veitel Itzig, dieser Löbel Pinkus und Schmeie Tinkeles sind allerdings Juden, aber keine Juden, die ein Recht hätten sich die Repräsentanten des Judenthums zu nennen. Vergebens sehen wir uns nach einem solchen in dem Romane um; Bernhard Ehrenthal ist eine hochpoetische, ebenso wahre, wie reizende Gestalt, aber er ist krank, ist ausgesprochenermaßen eine Anomalie, und um deshalb nicht geeignet als Gegengewicht in die Wage zu fallen. Der Verf. mag uns glauben, wir zählen nicht zu den Judenfreunden, aber trotz alledem würden wir Anstand nehmen in dieser Einseitigkeit unsere Abneigung zu bethätigen. Wohin soll das führen? Die Juden sind mal da und bilden einen nicht unwesentlichen Theil unserer Gesellschaft, unseres Staates. Zugegeben, daß es besser wäre, sie fehlten, oder wären anders, wie sie sind, so wird uns doch umgekehrt der Verf. darin beipflichten, daß es nur zwei Mittel giebt sie los zu werden: das mittelalterliche Hepp, Hepp mit Schaffot und Scheiterhaufen, oder jene allmälige Amalgamirung, die der stille Segen der Toleranz und Freiheit ist. Es erscheint uns als eine Pflicht des Schriftstellers — und je höher er steht um so mehr — alle Empfindungen zu nähren, die jener Toleranz günstig sind, und der Verf. selbst wird kaum von sich behaupten können, daß er dieser Forderung nachgekommen sei.

Eben so bedenklich und im Hinblick auf den Werth und die Bedeutung des Objekts noch bedenklicher ist seine Stellung zum Adel. Er zeichnet bestimmte Seiten desselben mit einer Wahrheit und Anschaulichkeit, die nur die Frucht jahrelanger Beobachtung sein kann; aber wiewohl er Adlige, einen Theil des Adels, richtig schildert, so behaupten wir doch, es fehlt dem ächten Bürgerthum gegenüber die Schilderung des ächten Adels und daß diese Schilderung fehlt, ist ein Mangel an poetischer Gerechtigkeit, ja, an Gerechtigkeit überhaupt. Wir kennen viele solche Geschichten, wie zwischen dem jungen Rothsattel und dem alten Sturm, aber wenn man so tief in's Fleisch schneidet, muß auch, so lange ein Aequivalent da ist, dies Aequivalent geboten werden, sonst steigt der Dichter, um den üblichen Gemeinplatz zu citiren, von seiner „höheren Warte" herab und dient der Parthei, der er nur angehören soll. Es läßt sich über den Beruf und die Aufgabe des Adels in unserer Zeit verschieden denken (wir persönlich zählen zu seinen wärmsten Verehrern und haben unsere triftigen Gründe dazu), zu welcher Ansicht man sich aber auch bekennen mag, man wird einräumen müssen, daß, neben einem gewöhnlichen Bauschquantum von militärischem Muth, die bloße Kunst würdevoller Repräsentation und feinen Takts zu wenig Zugeständniß ist für den Adel, wie er — Gott sei Dank — noch immer existirt. Herr v. Fink ist kein Repräsentant des Adels und soll er es sein, so müssen wir — bei aller Vorliebe für diesen Charakter, die wir mit dem Verfasser durchaus theilen — dennoch auf das entschiedenste gegen jeden Versuch protestiren, der darauf aus wäre, an die Stelle unserer Schwerin's und York's und Gneisenau's, uns mit solchen Neuschöpfungen zu beglücken. Herr v. Fink ist gar zu witzig und das ist immer gefährlich.

An diese Ausstellungen, die uns mehr in eine politische als ästhetische Controverse verwickelt haben, knüpft sich freilich auch noch ein zweiter Punkt, den wir in der ersten Hälfte dieses Aufsatzes bereits andeuteten und der, wiewohl ebenfalls in den straffen politischen Ansichten des Verfassers wurzelnd, doch gleichzeitig in den Bau des Romans und somit in seine ästhetische Seite eingreift. Wir meinen hiermit die übrigens meisterhafte Darstellung des schmachvollen Verfalls der Rothsattels. Dieser Ruin ist die Strafe, die Sühne einer Schuld. Wir fragen, worin besteht die Schuld, die ein so furchtbares Verhängniß nach sich zieht? Die Antwort darauf lautet kurz: der Freiherr von Rothsattel hat ein Majorat stiften wollen und ist gescheitert, weil er schlechten Menschen in die Hände fiel. T. O. Schröter in etwas doktrinärer Weise äußert sich darüber (Th. 2. S. 235.) während seines Zwiegesprächs mit Anton, wie folgt:

„Der Freiherr soll dahin gearbeitet haben, sein Eigenthum aus der großen Fluth der Capitalien und Menschenkraft dadurch zu isoliren, daß er es auf ewige Zeit seiner Familie verschrieb. Auf ewige Zeit! Sie als Kaufmann wissen, was von solchem Streben zu halten ist.... Es ist natürlich, wenn im Gemüth des Landwirths der Wunsch entsteht, das Stück Natur, welches ihn umgiebt, die Quelle seiner Kraft und seines Wohlstandes, den Menschen zu erhalten, welche ihm die liebsten sind. Aber dafür giebt es nur ein Mittel, und dies Mittel heißt, seine Lieben tüchtig machen zur Behauptung und zur Vermehrung ihres Erbes. Wo die Kraft aufhört in der Familie oder im Einzelnen, da soll auch das Vermögen aufhören und die Familie, welche im Genusse erschlafft, soll wieder heruntersinken auf den Grund des Volkslebens, um frisch aufsteigender Kraft Raum zu machen. Jeden, der auf Kosten der freien Bewegung Anderer für sich und seine Nachkommen ein ewiges Privilegium sucht, betrachte ich als einen Gegner der gesunden Entwickelung unseres Staats, und richtet er sich zu Grunde, so geschieht ihm sein Recht, weil er gegen einen großen Grundsatz unsres Lebens gesündigt hat.

So darf T. O. Schröter sprechen, aber der epische Dichter, so meinen wir, hat objektiver zu sein und nicht eine furchtbare Strafe an eine Schuld zu heften, die möglicherweise keine ist. Mit unsrer Vorliebe für den Adel hängt eine Vorliebe für Majorate eng und innig zusammen. Es ist möglich, daß wir irren im einen wie im andern, aber der Verfasser wird uns vielleicht selbst das Zugeständniß machen, daß das Ganze eine offene Frage ist. Wäre sie aber auch entschieden, und entschieden im Sinne T. O. Schröters, so wird das Publikum nie an die Schuld eines Mannes glauben, dessen Verbrechen darin bestand „sein Eigenthum innerhalb der großen Fluth der Capitalien isoliren zu wollen." Das ist eine künstliche, eine doktrinäre Schuld, keine wirkliche. Unser unmittelbares Gefühl ist mit dem Mann und es bedarf eines langen Gedankenprozesses um endlich gegen ihn zu sein.

Es liegt auf der Hand, daß mit dem allem nicht mehr gesagt sein will, als wie bestehen kann, ohne mit dem freudigen Lob in Widerspruch zu treten, das unter allen Umständen der Anfang und das Ende dieser Besprechung sein muß. Wir schulden dem Verfasser eine Reihe schöner, gehobener Stunden, wir verdanken ihm Heiterkeit und Belehrung und scheiden von seinem Buch mit der Ueberzeugung, daß das Loos desselben nicht das eines gewöhnlichen, gutgeschriebenen Romans sein wird, sondern das es von kommenden Geschlechtern als ein Spiegel unsrer Zeit und ihrer Kämpfe betrachtet und gewürdigt werden wird.

Die Schiller-Stiftung.

Aus der D. A. Z. erfahren wir, daß sich die Subscriptionen zu diesem werdenden Nationalinstitut bereits auf fast 2000 Thaler belaufen. Zu den 1000 Thalern, die bis zu Schillers hundertjährigem Geburtstage 1859 Frau Helmcke, eine reiche Bürgerin von Hamburg, in Aussicht stellte, kamen z. B. (gleichfalls in 4 Jahresraten) 100 Thlr. vom Fürsten Lynar, 100 Thlr. vom Major Serre, 100 Thlr. von Bogumil Dawison. Beklagt wird die bis jetzt noch geringe auswärtige Betheiligung, obwohl man nicht unerwähnt läßt, daß sich indessen schon Filiale der Schillerstiftung in München (der Minister v. d. Pfordten hat die regste Förderung versprochen), Darmstadt, Frankfurt, Breslau, Königsberg und an anderen Orten in Begründung sein sollen. Auch seien erfreuliche Zuschriften wie die des literarischen Vereins in Nürnberg eingegangen, welcher jährlich der Schillerstiftung 12 Thlr. zu schicken verspricht und hinzu-

fügen: „Wir sind überzeugt, daß Ihr wahrhaft patriotisches Unternehmen in ganz Deutschland den allgemeinsten Anklang finden wird." Wir theilen diese Hoffnung in der That und indem wir die erfreuliche Mittheilung machen, daß sich auch in Berlin bereits eine Anzahl von literarischen Männern für die Bildung eines Zweigvereins der Dresdner Stiftung zu einem provisorischen Ausschuß zusammengefunden haben, welcher bald im Stande sein wird, Ausführlicheres zu veröffentlichen, geben wir nachstehend die vielleicht nicht allgemein genug bekannt gewordenen provisorischen Statuten der Stiftung, deren zweckmäßige Fassung durchaus geeignet ist, dem schönen Unternehmen Theilnehmer und Freunde zu erwerben.

Provisorische Statuten der Schiller-Stiftung.

§. 1.

Einziger und alleiniger Zweck der Schiller-Stiftung ist: Unterstützung hülfsbedürftiger Schriftsteller und Schriftstellerinnen, welche sich dichterischer Formen bedient und zur Bildung und geistigen Erhebung der deutschen Nation beigetragen haben, so wie ihrer Hinterbliebenen.

§. 2.

Die zur Erreichung dieser Absicht durch allmähliges Ansammeln von Beiträgen zu beschaffenden verzinslichen Fonds werden sicher niedergelegt. Alljährlich erfolgt öffentliche Rechnungsablage.

§. 3.

Der aus sieben Personen bestehende provisorische Vorstand der Stiftung führt bis zum 11. November 1859, als bis zum hundertjährigen Geburtstage Schillers, alle vorläufig erforderlichen, das Gedeihen und die Erhaltung der Stiftung fördernden Geschäfte. Bei Abgang einzelner Mitglieder wird er sich durch Neuwahl wieder vervollständigen.

§. 4.

Für jetzt ist beschlossen worden, daß bis zu dem im vorstehenden Paragraphen angeführten Zeitpunkte noch keine Unterstützung aus den Mitteln der Stiftung gewährt werde. Dagegen werden von ihnen die etwa auflaufenden Spesen bestritten.

§. 5.

Der Dresdner Vorstand betrachtet sich als provisorischen Central-Vorstand, an welchen die Einnahmen der zu dem in §. 1. festgestellten Zweck zu begründenden Filialstiftungen zur Verwaltung abgeliefert werden.

§. 6.

Der provisorische Central-Vorstand trägt dafür Sorge, daß bis zum 11. November 1859 von ihm und den, von den Vorständen der inzwischen ins Leben getretenen Filialstiftungen ernannten Bevollmächtigten ein definitiver Beschluß über die nähere Organisation und Verwaltung der Stiftung gefaßt werde.

§. 7.

Eine Abänderung oder Erweiterung dieser Statuten kann nur bei Stimmen-Einheit aller Mitglieder des provisorischen Vorstandes vorgenommen werden; doch darf kein Beschluß den Zweck und das Wesen der Stiftung alteriren.

Dresden, den 31. Mai 1855.

Das goldene Schiff der Hochschule zu München.

Das Frankfurter Conversationsblatt berichtet: „Bei der am 26. Juni begangenen Stiftungsfeier der Hochschule in München wurde der Glanzpunkt festlichen Humors durch ein altehrwürdiges akademisches Trinkgefäß angeregt, das sogenannte „Goldene Schiff", welches Erzherzog Ferdinand von Oesterreich, der nachmalige Kaiser Ferdinand II., im Jahre 1594 der Universität geschenkt. Ferdinand hat auf dieser Hochschule, damals noch in Ingolstadt, seine wissenschaftliche Ausbildung erhalten. Hier war es, wo er, namentlich auch im Verkehr mit Herzog Wilhelm von Baiern, die Grundlage fand zu seiner später so entschieden ausgesprochenen staatsmännischen und religiösen Richtung. Aus Dankbarkeit stiftete er den Professoren das goldene Schiff, ein ebenso kunstvoll als reich gearbeitetes silbernes und vergoldetes Trinkgefäß. Auf dem Sockel lagert ein Delphin, der einen Triton auf dem Rücken trägt, dieser aber hält mit starken Armen das mächtige Schiff über seinem Haupte. Hohe Masten mit geschwellten Segeln, wallenden Wimpeln und fein gekettelten Takelwerk schmücken diese Silbergaleere, reicher Zierrath jeder Art ist mit all dem raffinirten Luxus eines Goldschmieds der Renaissancezeit auf dem Deck und an den Wänden des Fahrzeugs angebracht. Dritthalb wohlgemessene Flaschen Weins geben dem Schiffe seine volle Befrachtung. So hat es denn bereits seit mehr als zwei Jahrhunderten seine Fahrten um die Tafeln der ingolstädter, landshuter und münchener Professoren gemacht, und mancher gelehrte Mund, der längst verstummt ist, holte sich einen frischen Trunk aus dem Schnabel des Schiffes. Das goldene Schiff ward nun dieser Tage der Anlaß zu einer eigenthümlichen Preisaufgabe. Man fand nämlich, daß die feierliche Rundfahrt des Schiffes eigentlich unter Anstimmung eines entsprechenden Rundgesanges vor sich gehen müsse. Da es an einem solchen fehlte, so stellte Professor Pettenkofer den Antrag, in Betracht der zahlreichen dichterischen Kräfte, die gegenwärtig an der münchener Hochschule versammelt seien, einen Preis anzusetzen für den besten Rundgesang über das „Goldene Schiff der Universität München". Der Vorschlag ward mit allgemeinem Jubel angenommen, und man schritt alsbald zur Feststellung der nähern Bestimmungen. Mitbewerber kann jeder Professor oder Docent der Universität sein. Als Preis für den siegenden Poeten ist ausgesetzt: eine galvanoplastische Copie des Goldenen Schiffs, ein natürlicher Lorbeerkranz auf das Haupt und eine Rose in das Knopfloch des Sängers, endlich eine noch unbestimmte Quantität Champagner zur Befrachtung des Fahrzeugs, wenn am nächsten Stiftungstage der gekrönte Rundgesang zum ersten Male angestimmt wird. Der letztere soll dann zu allen Zeiten bei jeder feierlichen Ausfahrt des Schiffs gesungen werden. Zu Preisrichtern wurden, außer dem nächstjährigen Rector der Universität, mit einstimmiger Acclamation ernannt: die Professoren v. Ringseis, v. Lasaulx, Riehl und Carriere, als Männer, die außer allem Verdacht stünden, jemals selbst Dichter gewesen zu sein oder es binnen Jahresfrist noch zu werden, denen man dagegen ein um so schärferes kritisches Urtheil zutraue."

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Crowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 16. Donnerstag, den 9. August. 1855.

Geschichte des Theaters in Preußen,

vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig von ihren ersten Anfängen bis zu den Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's.

Von **Dr. E. A. Hagen**, Professor.

Königsberg, bei Dalkowsky. 1854.

Farbe und Stein leben fort, auch wenn derjenige, welcher sie mit dem Athem seines Geistes beseelte, längst dahin ist, das Werk des Dichters wirft Funken in die empfänglichen Herzen der Jahrtausende nach ihm lebenden Geschlechter, aber des Schauspielers Kunstgebilde gehören nur der Gegenwart an, und nicht vermag die Nachwelt den Werth seiner Leistungen an vorhandenen Schöpfungen zu messen, denn sein Material, Erscheinung, Sprache, Mimik, Sicherheit und Lebendigkeit der Darstellung ruhen in ihm und nur seine Gegenwart giebt ihnen Dasein und Entschwinden. Darum ist es eine wichtige Aufgabe der Nation, das Gedächtniß derjenigen ihrer Zierden, welche nichts weiter, als eben die Erinnerung an ihr Wirken hinterlassen konnten, in der Geschichte zu bewahren; doppelt wichtig durch den Umstand, daß damit zugleich ein Beitrag gegeben wird zu der Gesammtgeschichte der nationalen Entwickelung. Der Zustand des Theaters, die innere und äußere Gestaltung des Wesens der Schauspielkunst, war fast von den ältesten Zeiten an das Abbild der gesammten öffentlichen Verhältnisse; wo es frei sich entfaltete und zur Blüthe kam, da waren alle höheren Regungen des Volksgeistes in entsprechender, thätiger Wirksamkeit; und das Schauspiel, am unmittelbarsten von der allgemeinen Meinung abhängig, mußte zu allen Zeiten darauf bedacht sein, die lebendigsten, eingreifendsten Interessen der Zeit zum Gegenstand zu wählen, gleichsam den Kern des Gesammtlebens zu fördern und zu nähren, die Keime zu schützen, und dadurch sich selbst in die Herzen einzunisten, zu befestigen. — Nahm doch bei der großen Bewegung aller Theile der Nation, bei der Reformation, die Schauspielkunst Besitz von der öffentlichen Meinung, indem sie im Spiel-Papst, Spiel-Kaiser und Spiel-Luther die Häupter der Zeitfragen sich entgegenstellte! Freilich mußte damals am Schlusse der Comödie noch der Teufel mit Luther abfahren, aber die Gelegenheit um den Volksunwillen wegen der Uebergriffe der Geistlichkeit und über das Unwesen des Mönchthums auszusprechen, blieb nicht unbenutzt, und ward die erste tiefere Ursache zu der bis auf unsere Tage bestehende Feindschaft zwischen Kirche und Schauspiel, die doch ursprünglich so nahe verwandt sind, und somit eng befreundet sein sollten. Luther selbst erkannte den Werth der dramatischen Kunst sehr wohl. Nicht nur, daß er sie als treffliches Bildungsmittel für die Jugend und das Volk pries, er schrieb auch mit Bezug auf die Fastnachtspiele, daß „das Evangelium in vollem Lauf mit vollen Segeln nach Preußen eile, — und sieht in dem Schauspiele eines dieser vollen Segel." — Nicht selten entstanden ernstliche und blutige Nachspiele, wie uns der Verfasser des vorliegenden Buches in mehreren Beispielen darthut.

Wenn es schon an und für sich ein nützliches Werk ist, Steine zum Bau des nationalen Denkmals der Geschichte beizutragen, so verdient die fleißige und von schönem Streben geleitete Hand, welche nicht nur dauerhafte, sondern auch zierlich bearbeitete Theile zubringt, doppelte Anerkennung. Das vielfältige Material, welches sich dem Sammelnden darbietet, zu sichten und dabei geschickt zu ordnen, nicht nur getreu, sondern auch anziehend, fesselnd und befriedigend darzustellen, dies sind Vorzüge, welche gerade bei historischen Darstellungen, wo die Schwierigkeit des Unternehmens Ausdauer und Geduld erfordert, um so seltner um so achtenswerther sind — es sind die Vorzüge des vorliegenden Werkes.

Eine „Geschichte der Theater in Königsberg und Danzig" erscheint auf den ersten Blick als ein Unternehmen, welches, durch das beschränkte Feld, nur ein entsprechendes, gesondertes Interesse zu beanspruchen berechtigt sei, und der Verfasser hat, dies im Auge behaltend, sein Werk mit einer Einleitung versehen, die den Standpunkt bezeichnet, von welchem aus seine Bestrebungen betrachtet werden müssen. „Als Vasari," — so beginnt er, — „sein schönes Werk über die Künstler Italiens schrieb, und nach Maaßgabe der ihm gewordenen Kunde alle Kunst von Toscana her sich entwickeln ließ und zu ihr zurückführte, so fühlte der Stolz vieler Städte, die übergangen oder überhin in Rede gezogen waren, sich gekränkt und wetteifernd wiesen Gelehrte an verschiedenen Orten nach, wie auch ihre Heimath zum Bau der Kunst einflußreich mitgewirkt habe. Diesen partikularistischen Erörterungen verdanken wir es großentheils, daß wir in umfassender Weise über die höheren Leistungen Italiens belehrt sind." — „Unsere Bühne blühte," — fährt er an einer anderen Stelle fort, — „und um so schmerzlicher erscheint es, daß in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst von Eduard Devrient über Königsberg und Danzig so gar wenig berichtet wird." — Und in der That! besäßen wir viele solcher Ergänzungen zu dem Trefflichen, was uns durch Devrient bereits auf diesem Felde geboten ist, wir dürften auf ein Gesammtwerk von der höchsten Bedeutung stolz sein. Gerade in der Beschränkung war es dem Verfasser möglich uns noch vieles Neue und Eigenthümliche zu sagen und obgleich er hauptsächlich bei denjenigen Persönlichkeiten und Gesellschaften verweilt, welche durch Geburt oder Wirken mit jenen beiden Städten, deren Bühnen in einer steten Vereinigung standen, zusammen hingen, so läßt er uns doch die Fäden klar erkennen, durch welche sie mit den allgemeinen Leistungen der entsprechenden Zeit in Verbindung standen, und sein Werk ist somit nicht nur eine Ergänzung des schon Vorhandenen, es bildet ein in sich abgeschlossenes Ganze, das den Leser, indem es ihm einen bestimmten Standort anweist und von dort aus die Gesammtentwickelung der dramatischen Kunst in ganz Deutschland an ihm vorübergehen läßt, in befriedigender Weise be-

lehrt und zugleich durch den Reichthum der eingeflochtenen reizenden und fesselnden Schilderungen unterhält.

Anknüpfend an die ersten Aeußerungen dramatischer Darstellung, wie sie einestheils in den umherziehenden Gauklern, welche das Volk durch ihre Geschicklichkeit belustigten, andrerseits in den Rhapsoden oder Histrionen sich wahrnehmen lassen, verfolgt der Verf. die Entwicklung des Dramas im Allgemeinen, bis ihm das selbständige Auftreten größerer Gesellschaften die Gelegenheit zu ausführlicher Besprechung der Leistungen einzelner Künstler darbietet. Naiv und kindlich sind die Anfänge, bis in den Händen der Geistlichen und pedantischer Schulgelehrten die erwachende Lebenskraft mit Strenge bewacht und gezügelt wird. Aber bald sprengt sie ihre drückenden Bande, und aus der dumpfen Luft des Schulzwanges eilt die zur Freiheit bestimmte Kunst dorthin, wo es ihr heimisch ist, in den Schooß des vorwärts ringenden Volkslebens. Nicht verloren sind ihr die Jahre ihrer Lehrzeit, aber um frei sich zu entfalten bedarf sie neuer Elemente. Reich an Bildern der buntesten, abenteuerlichsten Art ist das lebendige, farbenreiche Gemälde des Wanderlebens der umherziehenden Schauspieler im vorigen Jahrhundert. Das war der Schauspielkunst schönste, poesievollste Zeit, und ihr ist ein schönes, würdiges Denkmal gesetzt im Wilhelm Meister. Seitdem ist sie zahm geworden, hat sich feste Wohnplätze gegründet, und sorgt, dem guten Hausvater gleich, für die Bequemlichkeit und behagliche Sicherheit der lieben Ihrigen. — Eine Schilderung, welche das Ausziehen der vielbewunderten, meist vielbeliebten wandernden Schaar zum Gegenstande hat, vereint so recht das sorglose Scheinleben der Bühnenhelden in sich, und mag darum als Beispiel hier stehen:

Auf den Koffern und Kisten thronten die Damen geschminkt und frisirt in höchster Pracht in taftenen Enveloppen, mit Modehauben und Federhüten, und spielten mit den Schooßhündchen, wenn sie nicht die tausend Grüße und Huldigungen gerührt zu erwiedern hatten, die von allen Seiten her gezollt wurden. Aber sobald sie dem Blick der Gönner und neugierigen Beschauer sich entrückt sahen, wurde Halt gemacht und die Nachthauben und Kattunmäntel als Reisecostüm hervorgeholt, bis wieder kurz vor dem Einzuge in eine Stadt eine überraschende Metamorphose erfolgte.

Dieses kleine Genrebild hat für uns, die wir den Zeiten der Wanderschaften durch den Dampf unserer Tage entfremdet sind, einen eigenen, illusorischen Reiz, und eben dieser ist dem größten Theil der Mittheilungen aus jener Epoche beigegeben. — Doch gehen wir etwas systematischer mit der Darlegung des Inhaltes unserer „Geschichte des Theaters" zu Werke.

Schon vor der Reformation bildete das Fastnachtspiel den Gegensatz zu den Mysterien der Klosterschulen, welche Gegenstände aus dem neuen Testamente und der Legende der Heiligen im Sinne der Kirche zur Darstellung brachten. Hans Sachs hatte bereits, die Erscheinungen des öffentlichen Lebens scharf in's Auge fassend, die Mißstände in Kirche und Staat gerügt, und Reuchlin, zu dessen vielen Verdiensten auch das der Einführung der homerischen Gedichte in ihrer ursprünglichen Gestalt gehört, hatte das satyrische Lustspiel angewandt, um gegen die Pfaffenherrschaft einzuwirken. Luther redet beiden Gattungen dramatischer Kunst das Wort. „Judith", sagt er einmal, „giebt eine gute, ernste, tapfre Tragödie, Tobias eine feine, liebliche, gottselige Comödie"; — und wie er die Bedeutung der Fastnachtspiele erkannte, haben wir bereits gesehen. Die Schulcomödien waren ein Gegenstand der ernstesten Pflege und ein Königsberger Rektor aus jener Zeit preist sie als ein Mittel, „daß die Knaben kühne werden und artig für Leuten wissen zu reden." Wie wenig die dramatische Dichtkunst damals durch den Einfluß der aristotelischen Lehre von den Einheiten influirt wurde, beweist die Anführung einer Comödie, welche vom Sündenfall im Paradiese bis zur Geburt Christi handelte; auch war es keine Seltenheit, daß neben Gott Vater der Hanswurst, die lustige Person, auftrat.

Nach der Reformationszeit ging die dramatische Kunst, unter dem Einflusse des langandauernden Elendes, der Folge des dreißigjährigen Krieges, rückwärts. Zwar erhielten sich die Schulcomödien und hier und da blieb der Sinn für das Schauspiel auch unter den Bürgern wach, aber die umherziehenden Truppen mußten Schmach und Verachtung fühlen, als trügen sie einen Theil der Schuld, für welche das Reich, nach damaliger Anschauungsweise, gestraft ward. Einzelne Beispiele von empörender Rohheit zeugen von der immer wiederkehrenden Erscheinung, daß die Verblendung, in schweren, unglücklichen Zeiten, sich an den Trägern der Belustigungen, während freudiger Tage zu rächen sucht, weil diese dem stumpfen Sinne durch das Erinnern an bessere Zeit zum Aergerniß dienen, und er nicht fähig ist, aus dem Wandel der Zustände auf das Wiedererscheinen glücklicher Verhältnisse zu schließen. In Danzig kam man gerade durch die schlimmen Zeitverhältnisse auf den Gedanken, um der überhandnehmenden Armuth zu begegnen, durch Aufführung von Comödien Mittel zu schaffen. Zu diesem Zwecke ward ein patriotisches, allegorisches Spiel zu Tage gefördert, dessen Aufführung genau mitgetheilt ist. Vor Beginn der Handlung machte der Schauspielunternehmer das versammelte Publikum mit den darstellenden Künstlern und ihrem Charakter, nach Art der Handwerker im Sommernachtstraum, bekannt, da es an Comödienzetteln zur damaligen Zeit noch fehlte.

Die wandernden Schauspielergesellschaften verdankten theilweise ihre Entstehung den umherziehenden Wunderdoctoren. Diese bedurften eines Famulus, und, um das Volk anzulocken, wählten sie hierzu Possenreißer, welche mit allerhand täppisch komischen Reden und Gesten die Käufer einluden und die Arzneimittel anpriesen. Bald ward der fahrende Hippokrates zum Held und Tyrannen, der Famulus zum Hanswursten oder Narren, und als in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine englische Schauspielergesellschaft unter dem Beifall des Publikums Norddeutschland durchzog, bildete sich nach ihrem Vorbilde das Wanderleben der Comödianten aus, denen es jedoch, wie bereits erwähnt, unter dem Fluche der Verachtung oftmals elend und erbärmlich ging. Bald indessen erhielt die dramatische Dichtkunst durch Gryphius und Opitz eine neue Richtung. Hochtrabende Tragödien ohne Leben und Begeisterung konnten zwar der darstellenden Kunst nicht aufhelfen, und das Volk nahm an den gekrönten Häuptern, welche nach der Meinung jener gelehrten Poeten allein der Tragödie würdig waren, weniger Antheil, als an dem gemüthlichen Hanswurst früherer Tage, aber es gab doch den Bestrebungen der Schauspieler ein größeres Ansehen, daß die berühmtesten Dichter für die Leistungen derselben schrieben. Von Italien kam um diese Zeit eine andere Gattung dramatischer Gedichte nach Deutschland, die Schäferspiele, und durch sie bekam die weltliche Musik eine neue Geltung. Der Kapellmeister Heinrich Schütz ist einer der ersten, welche die Nymphen- und Hirtenchöre in Musik setzten. Georg Neumark, der Dichter des Kirchenliedes: Wer nur den lieben Gott läßt walten," verfaßte auch ein Schäferspiel mit dem Titel: „Der hochbetrübte und verliebte Hirte Myrtillus wegen seiner edlen und holdseligen Schäferin Euphrosillen." — Wie seltsam sich die südländische Sentimentalität neben der deutschen Derbheit gestaltete, beweist die Anführung einer Scene, wo „Thyrsis den Bächen und Winden Schweigen gebietet, damit seine Chrysille nicht erwache, und die schöne Schläferin mit verhaltenem Odem betrachtet, sie aber, um eine Fliege von ihrem Gesichte zu verscheuchen, mit einer Maulschelle weckt." Auch das Decorationswesen schreibt sich aus jener Zeit her, und war aus Italien zu uns gekommen. Die Aufführung der musikalischen Dramen machte denn auch das Auftreten von Frauen nöthig, da man das italienische Mittel, solche zu ersetzen, in dem unverdorbenen Deutschland nicht anwenden durfte. Anfänglich rief diese Reform einen gewaltigen Sturm hervor; die protestantischen Geistlichen machten einen förmlichen Verschwörungs-

plan, und predigten, jedoch vergeblich, gegen die Theater als Schulen der Sittenverderbniß und Gottlosigkeit. Der Churfürst Georg Wilhelm bestimmte den Schauspieler Lassenius in Danzig, seine Laufbahn zu verlassen, indem er ihn kräftigst auf die damaligen Zuchtruthen Gottes, sowohl durch Pest, Krieg als Hungersnoth verwies.

Eine der einflußreichsten Persönlichkeiten für die Entwickelung dramatischer Kunst ist der sächsische Magister Johann Velthen, welcher im 17. Jahrhundert mit einer Truppe, aus sächsischen Studenten bestehend, umherzog. Die französische Tragödie drang damals gerade mit der ganzen Prätension ihres gespreizten Wesens in Deutschland ein, und durch sie wendete sich die Aufmerksamkeit der höheren Stände dem Theater zu. Velthen selbst übersetzte den Moliere, und wirkte im Allgemeinen vortheilhaft auf das gesammte Theaterwesen seiner Zeit ein. Mit der zunehmenden Theilnahme der Höfe hob sich denn auch der Zustand der Schauspielkunst wesentlich, stehende Bühnen wurden gegründet, Gotsched und seine Frau dichteten und richteten und die Neuberin verbrannte öffentlich den abgedankten Hanswurst.

Gottsched's Leben und Wirken bildet, da er zu Königsberg, und seine Frau zu Danzig geboren ist, den Gegenstand einer ausführlicheren Besprechung. Seine Anmaßung und die übertriebene Anerkennung, welche ihm von seinen Zeitgenossen zu Theil wurde, werden ebenso gerecht gerügt, wie seine Verdienste gewürdigt. Noch zu seinen Lebzeiten rang sich aus dem Unwesen des hohlen Phrasenthums der bessere, deutsche Geist los, noch ehe er vom Schauplatz des Lebens abtrat, mußte er sich auf dem Schauplatz seines Wirkens verlacht sehen, denn die Neuberin brachte ihn selbst, nachdem sie seine erbitterte Feindin geworden war, auf die nämliche Bühne, die er früher beherrscht hatte, um ihn dem Gelächter preiszugeben, und sie war es auch, welche dem neuen, leuchtend aufgehenden Stern deutscher dramatischer Dichtkunst, Lessing, den Weg bahnte, indem sie seine ersten Werke zur Aufführung brachte. Von nun an geht die selbstständige Entwickelung von Lessing, der die Morgenröthe heraufführte, bis zu Goethe, dem hellen Tagesgestirn, vorwärts und Shakespeare's Meisterschöpfungen, bisher nur in unvollständigen Verarbeitungen bekannt, wurden in ihrer urkräftigen Gestalt bei uns eingebürgert und gewannen immer festeren Boden. Auch die Oper, welche Gottsched für eine Beförderin der Wollust und Verderberin der Sitten erklärt hatte, entzückte durch Dittersdorfs volksthümliche, Gluck's und Benda's heroische Compositionen. Die bedeutendste Gesellschaft, welche die vereinigten Bühnen von Königsberg und Danzig zu dieser Zeit bereiste, war die des Directors Schuch und seiner Erben. Es begegnen uns unter den darstellenden Künstlern die unvergeßlichen Namen Ekhof, Ackermann und Schröder, und von der bereitwilligen Leitung giebt der Umstand Zeugniß, daß selbst Stücke wie Gerstenberg's Ugolino einstudirt und gegeben wurden. — Auch über die Theaterleitung Göthes in Weimar ist gelegentlich manches Interessante mitgetheilt. Göthe, durch das Uebermaaß der ihm gezollten Verehrung verwöhnt, dirigirte das Personal mit despotischer Strenge, und übte zuweilen auch gegen das Publikum seine allgemeine Geltung aus. — „So wußte er einmal den Sturm, der sich unter jauchzendem Lachen gegen Schlegels Alarcos erhob, durch den herrschenden Ruf „man lache nicht!" zu beschwichtigen."

Leider schließt sich an diese Zeit des höchsten Glanzes die betrübende Periode des beginnenden Verfalls der dramatischen Kunst in Deutschland an. Wie auf der einen Seite die Dichter sich von der Bahn künstlerischer Wahrheit abwandten und in Kotzebue, Iffland und Raupach sich die Armuth der Idee, neben der Unnatur und krankhaften Ueberreiztheit der Schicksalstragödieen der Müllner und Houwald kund gab, so verfielen auf der andern Seite die darstellenden Künstler in entsprechende Irrthümer. Gesang, Recitation und Tanz sollten vereint das Publikum von den vielseitigen Fähigkeiten überzeugen. — In der Beurtheilung dieser Periode und ihrer Schattenseiten ist der Verfasser offenbar nicht energisch genug, zu sehr von schonender Nachsicht geleitet, verfahren. So giebt er uns eine ausführliche Schilderung der Lebensverhältnisse und eine Charakteristik der Werke Zacharias Werner's, dessen Vaterstadt Königsberg ist, und legt diesem Dichter eine Bedeutung bei, welche er in keiner Weise für die deutsche dramatische Literatur hat. Werner, dessen „vierundzwanzigster Februar" die Schicksalstragödie heraufbeschwor, dessen „Luther" bei seiner Aufführung in Berlin einen blutigen Theaterscandal hervorrief, ist eine der kraftbegabtesten Ausgeburten der beginnenden Romantik. Wie er als Mensch ungeregelt in seinem Leben war, so ist er als Dichter maßlos in seinen Werken, und Gervinus sagt mit Recht von ihm, daß er ein Fluch für unsere Bühne gewesen sei. Seine Gestalten sind oft bis zum Ekelhaften verzerrt. Im „Attila" wird diese Uebertreibung mitunter geradezu lächerlich. Die Hildegunde, welche stets zwischen verstellter Zärtlichkeit und furchtbarer Rachegier schwankt, in einem Augenblicke „unbefangen scheinend" und „gräßlich zur Seite schielend" sich uns zeigt, ist in der That eine Erscheinung, von deren tragischer Wirkung man sich nicht leicht überzeugen lassen kann. Wie groß übrigens seiner Zeit der Enthusiasmus für Werner's Dramen gewesen sein muß, beweist schon das Urtheil, welches Frau von Stael in ihrem Buche de l'Allemagne, über ihn abgiebt.

Auch die napoleonischen Zeiten waren für die Theaterzustände in Königsberg und Danzig vom größten Einflusse. Während des Aufenthaltes der preußischen Königsfamilie fanden unter des Kapellmeisters Himmel Leitung in Königsberg musikalische Aufführungen statt, und in Danzig mußte mehrere Jahre hindurch Napoleons Geburtstag durch französische Festvorstellungen im Theater gefeiert werden, bis endlich beide Städte Deutschlands Befreiung jubelnd begrüßen konnten.

Die letzte Abtheilung giebt Bericht über die theatralischen Ereignisse bis zu den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts. Wir begegnen da noch manchem gefeierten Namen, und zum Beschlusse gedenkt der Verfasser des Gastspiels von Ludwig Devrient. Indem er so einen Namen, der seitdem für die Theaterwelt in würdiger Folge vom besten Klange geblieben ist, und auch in unsern Tagen noch voll und rein tönt, an den Schluß seines Werkes stellt, giebt er gleichsam den Anhaltepunkt für eine Fortsetzung seiner höchst verdienstlichen Arbeit. Wohl würde über die dramatischen Zustände in Deutschland von den Tagen Ludwig Devrients bis auf die unsrigen manches Interessante zu sagen sein; manche wichtige Reform ist geschehen: Thaliens Tempel prangen unter dem Schutze der Höfe in Glanz und Reichthum der äußeren Ausstattung, Decorationen und Pracht der Inscenirung neuester Erzeugnisse, insonderheit der Ballete, lassen keinem anderen Wunsche Raum übrig, und die ausübenden Künstler genießen Vortheile, wie sie in früheren Zeiten unerhört gewesen sein würden. Aber damals, als die äußeren Verhältnisse weniger glänzend waren, als die Schauspieler fast nur auf der Bühne Geltung und Rang hatten, hingen sie an ihrer Kunst, wie an der Heimath, die für alle Widerwärtigkeiten des Lebens Ersatz bieten konnte, alle ihre Kraft ward dazu verwendet das Publikum zu befriedigen und durch neue Seiten den Leistungen neuen Reiz zu verleihen. —

Somit schließen wir den Bericht über dies Buch mit dem Gefühle der Befriedigung, und wenn es auch nicht zu verkennen ist, daß der Verfasser mitunter in dem Streben, den Einfluß der beiden Einzel-Bühnen auf das gesammte dramatische Leben in Deutschland zu schildern, mit etwas einseitiger Vorliebe für diese verfahren ist, so ist ihm für seine genauen Aufzeichnungen und die Frische seiner Darstellungsweise zu danken.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 17. Donnerstag, den 23. August. 1855.

Inhalt: Indische Sagen. Von Dr. Adolph Holtzmann.

Indische Sagen.

Von **Dr. Adolph Holtzmann.** Zweite, verbesserte Auflage in zwei Bänden. Stuttgart. Verlag von Adolph Krabbe.

Seitdem in Folge der Bemühungen Simrocks und Anderer die Kenntniß unserer großartigen vaterländischen Götter und Heldensage auch in weiteren Kreisen sich verbreitet hat, und somit die erste heiligste Pflicht erfüllt ist, dürfen wir mit freierem Blicke nach den Schätzen, welche uns die Ferne bietet, sehen und es ist uns zugleich durch die genauere Einsicht in unser eignes Erbtheil der Maaßstab gegeben, nach welchem wir das uns von Außen zukommende beurtheilen sollen und dürfen. Gestützt auf den Werth der erhabnen Vermächtnisse unserer Vorfahren, forschen wir den frühesten Aeußerungen des erwachenden schöpferischen Genius andrer Nationen nach und unsre Bemühungen werden reichlich belohnt, da der Erfolg uns auf eine Kette von Erscheinungen führt, die, im innigsten Zusammenhange mit den gesuchten Ergebnissen, uns zugleich über die ganze Entwickelungsgeschichte der betreffenden Nationen belehren. Da es zuerst nothwendig ist die Sprache eines Volkes vollkommen erfaßt zu haben, ehe man seine geistigen Erzeugnisse gründlich beurtheilen kann, und da die Sprachforschungen am sichersten auf die verwandtschaftlichen Beziehungen der Nationen untereinander führen, so haben die indischen Sagen, wenn Volksdichtungen schon deßhalb, weil sie am besten einen Einblick in den Kern ursprünglichen nationalen Geistes gewähren, Anspruch auf unser Interesse haben, gewiß die vorzüglichste Aufmerksamkeit zu beanspruchen, weil sie in einer Sprache sich vorgefunden haben, in welcher die Wurzel der indogermanischen und somit aller europäischen Sprachen zu finden den genauen Forschungen gelungen ist.

Und wie reichlich belohnt sich sogleich diese Aufmerksamkeit! Nicht nur, daß die indischen Dichtungen an und für sich werthvoll und der höchsten Bewunderung würdig erscheinen, sie führen uns auch auf die Beobachtung, daß, wie die Elemente der Sprachen, so auch die Anwendungen derselben verwandt sind, denn trotz den gewaltigen Umwandlungen, welche der Einfluß äußerer Verhältnisse hervorgerufen hat, tragen diese Sagen die unverkennbaren Spuren ihrer Verwandtschaft mit denen der Schwestersprachen. Zwar hat der Norden sie gestählt, die Helden zu Riesen mit gewaltiger Kraft umgewandelt; das Hellenenthum hat das Maaß harmonischer Schönheit daran gelegt, während die indische Sage vorzugsweise die zarten Seiten hingebender Aufopferung und sanfter Treue weiter ausgebildet hat, aber dennoch können uns die klaren Spuren des Zusammenhangs nicht entgehen und die weiteren Untersuchungen werden diese noch deutlicher und anschaulicher darlegen. Mit der Kultur griechischen Geistes verbreiteten sich die Schätze griechischer Literatur über Rom und von da aus nach und nach über die ganze gesittete Welt. Wie das nationale Leben der Griechen das Jünglingsalter der Menschheit, so bleiben die Werke der plastischen Künste und der Poesie jener glücklichen Periode die vollendetsten Denkmäler menschlicher Schöpfungskraft für alle Zeiten. Die deutsche Götter- und Heldensage, lange Zeit fast ganz in Vergessenheit gerathen, ist unserer Anschauung so sehr entfremdet, daß wir kaum wagen unter diesen gewaltigen Gestalten uns heimisch zu fühlen, denn es weht uns der Geist ihres urkräftigen Heldenthums wie beschämend an. Wären diese herrlichen Ueberlieferungen niemals uns entrückt gewesen, manches wäre gemildert worden und wenn sie dadurch auch nicht gewonnen haben würden, so lebten sie doch allezeit in jedem Herzen und in jedem Munde. Dieses beneidenswerthe Schicksal ist der indischen Heldensage eher zu Theil geworden, sie ist niemals dem Bewußtsein des Volkes entschwunden, und hat so mancherlei Umänderungen erlitten. Allerdings waren die Grundzüge der nordischen Sagen der gewaltigen Umwälzung durch die christlichen Anschauungen auch am meisten entgegen und darum mußten dem milden Lichte der Lehre von der Feindesliebe und Versöhnung die wilden Lieder der Rache und persönlichen Unbeugsamkeit in ihrer gewitternächtigen Schönheit am ersten weichen. Die indische Sage wurzelt zwar in der religiösen Gesinnung des Volkes bis zu dieser Zeit, aber im Gegensatz zur nordischen würde sie gerade in ihrer innerlichen Friedfertigkeit auch dem Christenthume nicht haben weichen müssen, denn wie die Principien der indischen Philosophie, so haben die Gesinnungen, welche in diesen Dichtungen sich kund gegeben, mit den christlichen Grundsätzen die überraschendste Aehnlichkeit.

Und nicht allein in den Maximen, nach welchen die Personen handeln, prägt sich diese Uebereinstimmung aus, sondern die ganze Auffassung des irdischen Lebens trägt dieselbe in sich. Wie in der extremen Anschauungsweise der christlich katholischen Lehre das ganze reiche Leben nichts andres ist als eine Vorbereitung für ein nachfolgendes Dasein; wonach jede hier genossene Freude den Menschen von der Erreichung seines Zweckes, dereinst selig zu werden, entfernt und also die schöne Erde nichts anderes sein soll als ein Reinigungsort, so ist auch in der religiösen Anschauung der Inder die Vernichtung der sinnlichen Natur das Höchste, wozu sich der Mensch erheben kann. Brahma, das höchste Wesen, der Urstoff alles Seins, kann in jedem Menschen durch strengste Abgezogenheit von sinnlichen Einwirkungen zum Selbstbewußtsein kommen, und wenn der Betende sich so vollkommen in sich selbst versenkt, daß sich alle Gedanken in einem einzigen sammeln, so ist dieser eine: ich bin Brahma. Ja, der Brahmane, der geheiligte Mensch, kann es durch ausgesuchte Uebungen und Selbsttödtung soweit bringen, daß er selbst die Götter schrecken und verderben kann. Das Ideal einer solchen Anschauung bildet nun natürlicherweise der Mensch in der vollständigsten Abstraktion und so hätten wir hier fast dieselbe Erscheinung wie sie die katholische Heiligenlegende bietet. Solche Gestalten übrigens werden niemals künstlerische Wirkung hervorbringen. Absichtlich

selbstgeschaffene Leiden, die zu einem bestimmten Zwecke auferlegt und erduldet werden, können Staunen, niemals aber Theilnahme erwecken; solche sich selbst der Natur entgegenstellende Wesen bleiben uns ewig fremd, und wenn wir auch lernen können sie zu verehren, so werden wir sie doch nie von Herzen lieben können. Glücklicherweise tritt nun bei der indischen Religion eine Aufgabe hinzu, welche vor dem gänzlichen Aufgehen in der leeren Askese hindert und dem Ideal gebietet in den Kreis irdisch-fühlender Menschen zurückzutreten: es ist dies das Gebot der Pflicht gegen die Vorfahren, welches die Erhaltung des Geschlechts verlangt. Diese eine Pflicht zwingt den indischen Helden wenigstens einmal in seinem Leben Liebe zu suchen und wenn er es auch im Fasten, Erdulden von Leiden und allen nur denkbaren Bußübungen dem katholischen Heiligen noch zuvorthut, dieses eine Gebot ist das natürliche Band um ihn stets wieder mit uns zu verknüpfen, denn in dieser einen Empfindung bleibt er Mensch wie wir.

Schon längere Zeit zeigten die bedeutensten Geister unsrer Nation auf die noch ungehobnen Schätze der indischen Literatur hin und es ist bekannt, mit welcher hohen Freude Göthe das Erscheinen der Sakontala begrüßte. Damals geschah die Uebertragung noch aus der englischen Sprache, während solche jetzt aus dem Urtexte gegeben wird, und wenn Herder bei der Herausgabe der Forsterschen, aus der englischen des Jones übertragenen Sakontala, es als ein günstiges Geschick pries, daß die Geistes- und Gemüthsschätze der friedseligsten Nation unseres Erdballs sammt ihrer Sprache, der kaufmännischen Nation desselben Balles anvertraut seien, welche früher oder später solche doch auch auf Gewinn anlegen würde, so darf man es nun als eine weitere günstige Fügung ansehen, daß diejenige Nation, welche sich am empfänglichsten für fremde Vorzüge bewiesen hat, ihre Aufmerksamkeit auf jene Schätze richtet, um sie sich vollkommen anzueignen. Unsere Literatur gönnt den poetischen Gaben fremder Länder nicht nur einen Platz neben den eignen, sie nimmt solche geradezu in sich auf und jede neue Zugabe von außen wird ein Zuwachs von innen. Auch die indische Literatur hat bei ihrem ersten Erscheinen bereits ihre Wirkung in dieser Weise bewiesen. Göthe, am Schlusse seines reichen Dichterlebens, zur Zeit als sich die wunderbare seltsam schöne Liebesblüthe eines Kindes noch einmal an sein alterndes Herz schmiegte, und er aus der unerschöpflichen Quelle seines Genius uns die reinen Perlen orientalischer Poesie darbrachte, hat auch der indischen Dichtkunst in „Gott und Bajadere“ und in der „indischen Legende“ seinen Tribut gezollt. Später haben Schlegel, Rückert, Bopp sich theils durch getreue Uebertragung, theils durch freiere Nachbildung um diesen Zweig der Literatur verdient gemacht, und Rückert hat vorzüglich durch seine Bearbeitung von Nal und Damajanti schon viel zur weiteren Verbreitung gewirkt. Ein weiterer Beitrag von größerem Umfange liegt nun in den „indischen Sagen von Adolph Holtzmann“ schon in der zweiten Auflage vor uns.

Der Herausgeber kann es uns, da er jedenfalls vollkommen von der hohen Bedeutung dieser Gedichte überzeugt ist, nicht verargen, wenn wir bei der Gabe selbst den Geber etwas übersehen; theilt doch selbst der Verfasser des ursprünglichen indischen Heldengedichtes, aus welchem die meisten uns hier gebotenen Episoden entnommen sind, das Schicksal aller der vermeintlichen Dichter nationaler Epen. Die Nation hat diese Werke adoptirt und herangebildet; wir wissen, daß die Iliade den Griechen, die Nibelungen den Deutschen, die Mahabharata den Indern gehören, aber ob die angeblichen Verfasser derselben wirklich deren Urheber sind, werden wir vielleicht nie zu entdecken im Stande sein.

Was wir aber im Allgemeinen von der indischen Weltanschauung gesagt haben, findet sich nun in den Helden der voliegenden Sagen zur lebendigen Gestaltung gebracht. Seelengröße im Unglück, Entsagung aus Pflichtgefühl, Geduld im Ertragen schwerer, freilich häufig durch eigne Schwäche herbeigeführter Leiden; dieses sind die individuellen Vorzüge, mit welchen derselbe nun die Bezüge zur Familie, die Empfindungen des Herzens zu vereinigen suchen muß. Daß dieser Kreis nicht geeignet ist, thatkräftige, nach außen wirkende Gestalten zu erzeugen, ist eben so gewiß, als daß er zur Schilderung tief innerlicher Gefühle und aufopfernder Treue am geeignetsten sein muß. Die nimmerrastende Sorge, die still verschwiegene, ungetheilte Hingebung edler Weiblichkeit, ist das schönste dieser zarten Dichtungen, und wie Brahma, das höchste Wesen selbst, das Empfangende, die Substanz ist, so ist das Weib hier das höchste, herrlichste auf der Erde. Wie schwer dem Inder der Begriff der männlich wirkenden Kraft ist, mag wohl die Art, wie sie diese in der bildenden Kunst darzustellen versuchen, hinlänglich beweisen. Dort sind die Körperformen und Gesichtszüge stets mit derselben Zartheit und Weiche gebildet und der Ausdruck größerer oder geringerer Stärke sucht der Künstler durch die größere oder kleinere Anzahl von Armen zu veranschaulichen, gleich als beruhe solche Kraft nicht in der inneren Fähigkeit, sondern in den zu Gebot stehenden äußeren Mitteln.

Die beiden großen Heldengedichte „Mahabharata“ und „Ramajana“ sind gleichsam die angewandten „Weda's“, denn die darin vorkommenden Personen bringen in ihren Maximen, Zwecken und Erfolgen die in den „Wedas“ ausgesprochenen Ideen zur lebendigen Ausführung. Der „Ramajana“, das ältere der beiden Gedichte, wird für das beste gehalten, und obgleich in der vorliegenden Auswahl unter dreizehn einzelnen Stücken nur eines aus dem Ramajana genommen ist, so glauben wir doch eben diesem auch hier unbedingt den ersten Preis zuerkennen zu müssen, und wir wollen daher auch zuerst auf seinen Inhalt etwas näher eingehen.

Dasarath, Ajojja's Beherrscher, beabsichtigt, seinen ältesten Sohn Rama, den ihm seine erste Gemahlin, Kausalja, gebar, zu seinem Nachfolger zu ernennen und ihm vom Volke huldigen zu lassen. Mit Freude vernehmen die Edlen des Landes diesen Entschluß und Rama wird zu seinem Vater beschieden.

Während nun die Vorbereitungen zum Feste der Huldigung getroffen werden, sieht eine fremde, buckelige Sclavin, Manthara, welche die Zofe einer anderen Gemahlin des Königs, Namens Keikeji ist, die geschmückten Straßen und festlich gekleideten Menschen.

Kaum hat sie gehört, was sich begeben solle, als sie zu ihrer Herrin eilt und diese mit Vorwürfen überschüttet, daß sie die Herrschaft des Landes nicht ihrem Sohne Farata zuzuwenden suche. Keikeji, anfänglich erschreckt, hört die Botschaft, daß Rama König werden solle mit freudiger Ueberraschung:

denn zwischen Ram und Farata
macht keinen Unterschied mein Herz;

aber die boshafte Magd fährt fort, sie auf die ausgesuchteste Art verspottend aufzureizen und obgleich Keikeji ihr alle Tugenden Rama's vorhält, so weiß jene sie doch zuletzt umzustimmen und giebt ihr den Rath, dem König durch List daß Versprechen abzunehmen, daß Farata König und Rama verbannt werden solle. Dasarath hat in früherer Zeit der Keikeji einmal, als sie ihm das Leben rettete, die unfehlbare Erfüllung zweier Bitten zugesagt, und hierauf sich stützend vollführt sie ihren Plan. Sie wirft ihren Schmuck von sich, und bleibt am Boden weinend liegen. Dasarath, welcher sich zur freudigen Mittheilung dessen, was mit Rama geschehen, zu seinem Lieblingsweibe Keikeji begiebt, findet diese trostlos und sucht sie zu erheben, indem er ihr schwört, was sie begehre zu erfüllen; er giebt ihr dabei die Versicherung:

Kein andrer Mensch, als Rama nur
der Männer bester, ist mir mehr
und inniger geliebt als du.

Aber wie groß ist sein Entsetzen als das geliebte Weib das Verderben des einzigen Menschen, den er mehr als sie liebt, begehrt. Umsonst ist sein verzweifeltes Bitten und Flehen; sie besteht auf ihrem Begehren und er muß es, seines Schwures gedenk, erfüllen. Als er alle seine Bemühungen, sie zu erweichen, scheitern sieht, da wendet sich sein Herz von ihr ab und in gewaltiger Zornrede giebt er dem Schmerze und der Wuth zugleich freien Lauf. —

Schon ist Ram zum Feste geschmückt und seine Freunde preisen mit ihn Sita, sein geliebtes Weib, glücklich, da ruft ihn ein Bote zum Könige, welcher ihn bei Keikeji erwartet. Aber der unglückliche Vater vermag nicht den Sohn zu sehen noch anzureden und Keikeji übernimmt es, die schlimme Botschaft diesem mitzutheilen. Ruhig hört Rama was über ihn verhängt ist und, des Vaters Wort höher achtend als alles andre, beugt er sich willig dem Unabwendbaren. Er geht zurück und als er Kausalja, seine Mutter, festlich geschmückt beim Opfer für sein Wohlergehen findet, theilt er ihr seinen Entschluß, des Vaters Versprechen zu erfüllen mit, tröstet die Jammernde und beschwichtigt den aufbrausenden Zorn seines jüngeren Bruders Lakschmana. Hierauf nun kündigt er seiner Gattin an, daß er in die Verbannung ziehen müsse und ermahnt sie, ihm nicht zu folgen. Aber voll schöner Entrüstung spricht Sita über die Pflichten des Weibes:

Denn nicht dem Vater, nicht dem Sohn,
der Mutter nicht und nicht sich selbst,
nur dem Gemahle soll das Weib
im Leben folgen und im Tod.

Umsonst malt der besorgte Gatte ihr alle Gefahren, denen sie mit ihm entgegengehe, aus, er muß ihrem festen Entschlusse sich fügen und sie mit sich ziehen lassen. Als nun beim Abschiede der Vater den Sohn sich entgegengehen kommen sieht, da überwältigt ihn noch einmal der Schmerz und flehend wendet er sich zu Keikeji um Gnade für sich und Rama bittend. Aber Rama selbst ist standhaft, und nachdem er rührend seinem Vater und der Feindin Lebewohl gesagt, nachdem auch Sita von ihres Gatten Mutter Abschied genommen, ziehen beide, begleitet von Lakschmana, sofort in den Wald.

So lange noch des Scheidenden
Gestalt im Staube sichtbar war,
so lange zog Dasaratha
von Rama nicht die Augen ab;

und als der Sohn seinen Blicken entschwunden ist, sucht er dessen Mutter, Kausalja, auf, welche den gebeugten Gatten tröstend pflegt, bis er in ihren Armen stirbt. In der Nacht vor seinem Tode entdeckt er ihr noch, wie eine Begebenheit aus seiner Jugend die Schuld auf ihn geladen habe, welche nun so schwer an ihm gestraft wurde.

Bald nach des Königs Tode trifft Farata, der Sohn der Keikeji, bei Hofe ein und vernimmt mit Erstaunen, was sich daselbst begeben hat. Mit strafenden Worten wendet er sich von der Mutter ab, veranstaltet einen Zug zu Ram in den Wald und fordert ihn auf, als rechtsmäßiger König in sein Reich zurückzukehren. Aber Ram, das Andenken seines Vaters heilig achtend, verzichtet darauf, obgleich Farata ihn knieend beschwört, und bleibt im Walde zurück.

Von der Schönheit der Ausführung, der ergreifenden Wahrheit der Empfindung, der zauberhaften Naturschilderung z. B. bei Rama's Ankunft im Walde, mag sich jeder Leser selbst überzeugen; wir müßten jedes Wort wiederholen, wollten wir davon einen Beweis geben.

Wie in allen indischen Sagen, so ist hier Rama's heldenmüthige Entsagung das zu Grunde liegende Princip. Durch Entsagung zeigt der Held selbst seine Größe, durch Entsagung steht ihm das Weib würdig zur Seite und durch freiwillige Entsagung söhnt uns Farata damit aus, daß er Rama von der diesem gebührenden Stelle verdrängt.

„Die Kuruinge", das erste der in der vorliegenden Sammlung gebotenen Gedichte, ist eine freiere Bearbeitung aus den „Mahabharata" und trägt wohl am meisten den Charakter einer eigentlichen Heldensage in sich und ist eine schwungreich lebendige Schilderung indischen Kriegslebens.

In „Fischma's Geburt" finden wir die Göttin Ganga, wie sie, um ein Vergehen der Wasugötter zu sühnen, aus dem Wasser taucht und mit einem Königssohne sich vermählt. Das geheimnißvolle Treiben von Naturgeistern, welche sich mit Erdenkindern auf seine Zeit lang verbinden und dann, als ihr Geheimniß endlich erforscht wird, verschwinden, liegt auch vielen unsrer Volksmärchen zu Grunde.

„Amba", „das Meer"; sodann: „Rohini", ferner: „Nahuscha", sind kurze, aber tief poetische Dichtungen. Im „Rischjasringa" wird ein junges Mädchen, Santa ausgesandt, um Rischjasring, den Sohn eines Einsiedlers, aus der Einsamkeit zu bringen.

„Sawitri" ist wieder ein Bild der Frauentreue, so rührend und einfach schön, wie es die Volkssage nur in Indien aufweisen kann. Die Göttin Sawitri erhört das Gebet des Königs Aswapati, und Malavi, dessen Gattin, bringt ein Kind, ein Mädchen, zur Welt, welches der Vater aus Dankbarkeit gegen die Göttin mit deren Namen benennt. Als nun diese Tochter herangewachsen ist und keiner sie zur Gattin zu begehren kommt, sendet sie der Vater aus, sich selbst einen Mann zu suchen. Sie erwählt Satjawat, den Sohn des vertriebenen Fürsten Djumatsen, welcher erblindet mit seinem Weibe im Walde wohnt. Als sie zurückkommt, ihrem Vater diese Wahl zu künden, trifft sie Narada, den Freund der Götter, dorten an. Dieser beklagt ihre Wahl, giebt Satjawat das unbedingteste Lob, erklärt aber zugleich, daß dieser in Jahresfrist sterben müsse. „Wähle dir einen andern Mann"; spricht Sawitri's Vater zu ihr, sie aber erwiedert:

ob lang er lebe, oder kurz,
ob reich an Tugend sei, ob arm,
der Gatte ist einmal gewählt,
ich wähle keinen andern mehr.

Da geht der Vater mit ihr zu der Einsiedelei des alten Djumatsen und die Verbindung Sawitri's mit Satjawat wird vollzogen. Froh lebt sie nun im Walde, doch trägt sie das schwere Wort des Narada still im Herzen. Vier Tage, bevor die Frist abgelaufen, legt sie sich die strengsten Bußübungen auf und als endlich der verhängnißvolle Tag heranbricht und Satjawat mit dem Beile in das Holz zu gehen beabsichtigt, da bittet sie ihn mit ihm gehen zu dürfen. Satjawat läßt sie seine Eltern erst um Urlaub bitten und da sie diesen nie mit einem Verlangen genaht war, so gewähren sie ihr, obgleich sie für die durch Fasten und Bußübungen entkräftete Schwiegertochter besorgt sind, diese erste Bitte. Unterwegs macht Satjawat die geliebte Gattin auf die Schönheiten des Waldes und der Umgebung aufmerksam.

Sie aber, wandelnd hinter ihm,
sah überall nur ihn allein,
der Stunde denkend schmerzerfüllt,
wo sterben sollte ihr Gemahl.

Als nun Satjawat zu arbeiten beginnt, fühlt er sich ermüdet und unwohl. Da setzt Sawitri sich zu Boden und nimmt sein Haupt in ihren Schooß. Bald erscheint nun der Tod und Sawitri, sanft das Haupt des Gatten bei Seite legend, redet ihn an. Der Tod zieht Satjawats Seele aus dem Körper und geht damit fort, stumm folgt die treue Sawitri, trotz seiner Ermahnung umzukehren, ihm nach. Als sie eine Weile gegangen sind, sagt Sawitri dem Tod einen frommen Spruch, worauf dieser ihr eine Gnade verspricht: nur nicht das Leben Satjawat's. Da erbittet sie, daß ihr Schwiegervater sehend werde, und als bald darauf der Tod ihr wiederum eine Bitte freistellt: nur nicht das Leben Satjawat's, bittet sie, daß Satjawat's Vater wieder in sein Reich eingesetzt werde. Nachdem auch diesem Wunsch Erfüllung zugesagt ist und sie die Aufforderung

umzukehren immer standhaft zurückweist, gewährt ihr der Tod einen dritten Wunsch, nämlich Nachkommenschaft für ihren Vater und endlich einen vierten: Nachkommenschaft für Satjawat und sie. Da zuletzt erreicht sie durch ihre unermüdliche Ausdauer das höchste und: „wünsche, was du haben willst," spricht nun der Tod zu ihr und sie sagt:

Gieb mir das Leben Satjawats,
gieb mir das Leben des Gemahls!
Gieb mir mein Leben wieder, gieb
mir Himmel, Glück und Seligkeit!

Da wird ihr Wunsch erfüllt und sie kehrt zu dem todten Satjawat zurück. Still nimmt sie das geliebte Haupt wieder in ihren Schooß, und als Satjawat erwacht kehrt sie mit ihm freudig zurück, ohne ihre That auch nur durch ein einziges Wort zu erwähnen. Als sie nun aber zu der Einsiedelei des Dhumatsen zurückkommen und sämmtliche Wünsche, welche der Tod der Sawitri gewährt hatte, erfüllt sind, da kommt ihre hohe Tugend an den Tag und am Schlusse des Gedichtes heißt es:

Glückselig wird man immerdar
dich preisen, Segenspenderin;
und wo man Frauentugend rühmt,
sei Sawitri zuerst genannt. —

„König Nal", bereits seit längerer Zeit durch Rückert's „Nal und Damajanti" bei uns eingeführt, schildert die Treue der Königstochter Damajanti, welche ihrem Gatten, Nal, bis in das tiefste Elend folgt, und selbst von ihm verlassen ihm dennoch treu verbleibt.

In dem sehr kurzen „Usinar" feiert die getreue Erfüllung der Pflicht der Gastfreundschaft ihren Triumph.

„Jajati" und „das Schlangenopfer" sind beide in der Anlage von einer Erhabenheit, wie sie nur den allerbedeutensten Dichtungen der frühesten Zeiten eigen ist.

Wir haben bereits im Beginne unsrer Abhandlung erwähnt, wie die Wirkungen der religiösen Begriffe in Indien, mit denen, welche die christliche Lehre aus ihrer Heimath mit zu uns brachte, viel Aehnlichkeit haben. Es liegt dies in der größeren Hinneigung nach einer unthätigen beschaulichen Lebensweise, wie sie schon durch die klimatischen Einflüsse hervorgerufen und theilweise bedingt wird. Im Norden, wo der Mensch von Anfang an genöthigt war im Kampf mit der weniger freigebigen Natur ihr seine Bedürfnisse abzuringen, wo nur die nach Außen wirkende Kraft Geltung erlangen kann und dadurch die immerwährende Uebung derselben Nothwendigkeit ist, findet die Hinneigung zum Versenken in gewisse Stimmungen nur sehr wenig Berechtigung und der Versuch, sie zur Lebensaufgabe machen zu wollen, wie es in den Klöstern der Fall war, scheitert unfehlbar früher oder später an dem ursprünglichen Volkssinne. Bete und arbeite heißt es da und im weiteren Sinne: Verbinde die Sorge für dein persönliches Wohl mit der für das Wohl des Ganzen. Jede Bestrebung, welche nicht mit augenblicklich fühlbarem Erfolg in das große Getriebe der öffentlichen Zustände eingreift, hat hier zu allen Zeiten die unübersteiglichsten Hindernisse gefunden, und wir verdanken dem Umstande, daß nur die bedeutenste Fähigkeit die Berechtigung außer dem Kreise dieser Zustände zu wirken findet, den regen Fortschritt geistigen Lebens. Anders ist es in dem von der Natur bevorzugten — oder benachtheiligten — Süden. Wo der Mensch nur die Hand auszustrecken nöthig hat, um seine Bedürfnisse zu befriedigen, da wird er selbst diese einfache Bewegung bald lästig finden und gänzliche Erschlaffung aller Kräfte ist die Folge des Mangels an Uebung und Gebrauch derselben. Wird doch der Mensch erst dann über den Werth seiner Kräfte wie seines Leben klar, wenn er es verstehen gelernt hat, daß er sein Leben in der That der Menschheit schuldet! Von diesem Gesichtspunkte aus muß man die indische Poesie betrachten. Alle Vorzüge, welche ein beschauliches in sich selbst Versenken und Hingeben an persönliche Empfindungen bieten kann, finden sich da in reichem Maaße. Wie der passive Mensch im Einzelnen, so tritt hier das ganze Leben des Volkes niemals in Kampf mit der eignen Leidenschaftlichkeit. Vollständig sich dem Zuge der innewohnenden edlen Natur überlassend, ist hier der Mensch nur deshalb gut, weil er nicht böse sein kann, und das Höchste, was er zu erreichen im Stande ist, beruht in der Ertragung der Mißgeschicke, welche er nicht zu überwinden vermag. Niemals also äußere Eindrücke bewältigen und sich unterwerfen, sondern, von ihnen vollständig beherrscht, sich in sie verlieren, das ist der Geist indischer Poesie und da es zugleich der Geist lyrischer Poesie ist, so haben wir damit das eigentliche Feld, auf welchem die höchste Schönheit der indischen Dichtungen zu erwarten ist. Wir finden uns durch Schilderung der Natur und der zartesten Empfindungen erfreut und können dem Darbringer dieser werthvollen Gaben aus Indiens Zaubergärten nur die Bitte, uns mehr davon zu bieten, als Entgegnung geben.

Wir wollen bei dieser Gelegenheit einige Worte über eine freie Bearbeitung der „Sakontala" durch Chr. Höppl (Wiesbaden, bei Stiller) beifügen. So groß das Verdienst ist, fremde Schätze würdig einzuführen, so unverzeihlich ist die Sünde, solche grundlos zu verunstalten. Sollen wir, was wir täglich in Bezug auf unsere Geistesprodukte an benachbarten Nationen tadeln, bei uns selbst aufkommen lassen? Der Verfasser hat sich zwar, durch sein Gewissen gewarnt, in Vorrede und Schlußbemerkung, von allen Seiten also gegen die Einwendungen der Kritik verwahrt, indem er sagt: „Nur dir, großer Kalidasa, hab' ich Rechenschaft zu geben. Freilich ist deine herrliche Dichtung völlig verändert, aber entweiht? Nein, gewiß nicht! Nur wie sie werden mußte, um nicht, wie bisher, in Bibliotheken zu verstauben; sondern daß sie gehe von Hand zu Hand, von Mund zu Mund, daß sie gelesen und empfunden werde von ihnen, für die sie gedichtet, den Frauen." Man könnte hier das Sprüchwort von der Entschuldigung vor der Klage anwenden, aber so leichten Kaufes lassen wir uns nicht abfertigen. Also einen Richter, der bereits seit fast zweitausend Jahren todt ist, hat sich der Verf. bestellt, und schreibt ihm, ohne Zweifel um ihn sich günstig zu stimmen, die Schwäche zu, sein herrliches Drama für solche Frauen gerichtet zu haben, welche hinterher nicht fähig sind dasselbe, so wie er es gedichtet, zu genießen! Göthe verstand es in der Iphigenie den Ernst streng griechischen mit der Milde christlich germanischen Geistes zu vermählen, aber die Sakontala ist weder von indischem, noch deutschem, noch überhaupt von Geist durchweht. Alle die zaubrischen Reize des Originals: der Umstand, daß Sakontala, versunken in Sehnsucht, nach dem Geliebten die heilige Pflicht der Gastfreundschaft versäumt und so den Fluch, der sie aus Duschmanta's Gedächtniß entfernt, selbst herabzieht; das ganze Einwirken einer höheren Macht; das Erkennen des Knaben durch die Aehnlichkeit des Blumennamens mit dem Namen seiner Mutter, alles dieses hat der Verf., aus Rücksicht für die Frauen, aus der Sakontala entfernt und glaubt dadurch Anspruch auf den Dank derselben zu haben! Die Sprache nur theilweise gut, ist fast überall gedehnt und die schönsten Bilder durch prosaische Zusätze aller Wirkung beraubt. Großer Kalidasa, wie gut ist es, daß Du hier nicht nur keine Rechenschaft fordern, sondern auch kein Urtheil mehr fällen kannst!

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 18. Donnerstag, den 6. September. 1855.

Aesthetische Wanderungen in Sicilien.

Von **Dr. Ludwig Goldhann.** Leipzig, F. A. Brockhaus.

Während es von Jahr zu Jahr schwieriger für die Reisebeschreiber wird, aus dem vieldurchwanderten Hesperien Neues und Interessantes zu Tage zu fördern, hat Sicilien vergleichungsweise eine gewisse Jungfräulichkeit bewahrt. Sei es, weil der große Strom der reisenden Welt nicht in seiner ganzen Macht an diese Ufer schlägt, sei es, weil sich in das südliche Wesen hier merkbarer, als anderswo fremdartige Elemente gemischt haben, — genug, eine Wanderung durch Sicilien bietet selbst in unserer reisegierigen und reisemüden Zeit noch Reize der Neuheit, und wenn man uns nun vollends mit dem Versprechen, vorzugsweise im Hinblick auf das Schöne geführt zu werden, zur Mitreise einladet, so werfen wir uns gern und leicht in die Illusion, mit einem gelehrten und schöngeistigen deutschen Landsmann das schöne wilde Eiland zu durchpilgern. Ist man dann hier und da, wie das auf Reisen nicht fehlt, mit dem Herrn Doktor nicht ganz einverstanden, so nimmt man es in der Fremde nicht so genau damit, und scheidet am Ende doch mit freundlichem Händedruck und ganz angenehmen Erinnerungen von einander.

Wir sind nach kurzer Meerfahrt zu Palermo gelandet. Hier ist überall noch ziemlich bekanntes Terrain. Die Kirche La Martorana mit ihrer seltsamen Mischung normannischer und sarazenischer Elemente, der Dom der heiligen Rosalia, der Palast König Rogers, in weiterem Umkreise das Schloß der Zisa (die Alhambra Siciliens), der Dom und Klosterhof Monreale's, die Rosalienkapelle auf dem Monte Pellegrino sind fast eben so oft in Farben, als in Worten dargestellt worden, und es ist nicht unseres Begleiters Schuld, wenn wir ihnen nicht gerade eine neue oder überraschende Ansicht abgewinnen, so hübsch er Manches davon, z. B. den Eindruck vom Innern der Zisa, darzustellen weiß. Eine lebhafte und wohlgelungene Schilderung, die für uns auch der Neuheit nicht entbehrte, führt uns unterwegs in die Katakomben des Kapuzinerklosters, unter Tausende von gedörrten und aufgeputzten Leichen, aber gleich dem Verfasser sind wir froh, diese Station hinter uns zu haben. Ueberhaupt folgt er (oder wir) zwar nicht ohne Murren, doch mit preiswürdiger Ausdauer dem Cicerone, wie ächte lebendige Reisende, und weder das Superlativ-Rococo der Villa Pallagonia, noch die klassischen Metopen von Selinunt gehen unseres Besuchs verlustig.

In ein neues Stadium tritt die Reise schon bei einem ferneren Ausfluge nach Segeste, besonders aber, als im zweiten Abschnitt des Buchs nicht mehr Palermo, sondern der Aetna der Centralpunkt der „Wanderungen“ wird. Ohne sich auf eigentlich wissenschaftliche und künstlerische Untersuchungen einzulassen, entwickelt unser Reisegefährte hier eine Fülle gelehrter Bildung und ästhetischer Reflexion, und ohne daß es seine landschaftlichen und topographischen Schilderungen überall zu künstlerischem Abschluß und frappanter Wahrheit brächten, entrollt er doch auf dem Wege durch Catanea, Syrakus, Taormina und Messina (wo Reise und Buch mit der Rückfahrt nach Neapel abschließen) eine Reihe wechselnder Bilder, der man mit vielem Interesse folgt. Als besonders gelungen möchten wir den Weg durch die berühmten Steinbrüche (Latomien) von Syrakus (S. 266 ff.) und die Schilderung der ehemaligen Pracht und Größe dieser Stadt, gegenüber dem jetzigen Verfall (S. 291 ff.), hervorheben. Jedenfalls ist nach unserer Meinung der zweite Theil des Buchs dem ersten bei weitem überlegen.

Unsere Kritik über das Ganze hätten wir gewissermaßen in Einem Wort ausgesprochen, wenn wir vorschlügen, statt „Aesthetische Wanderungen“ lieber „Wanderungen eines Aesthetikers“ zu sagen. Während nämlich der Faden des Buchs, die eigentliche Reisebeschreibung, mit all ihren gewohnten Details von südlichen Transportschwierigkeiten und Polizeischerereien, von Speisezetteln und Weinkarten, Diligencebekanntschaften und Kajütenfatalitäten, ja selbst mit ihren unentbehrlichen Luftstimmungs- und Beleuchtungsschilderungen sich wenig von Tausenden ihres Gleichen unterscheidet, erhält sie einen eigenthümlichen Charakter nur durch die Persönlichkeit des Verfassers, durch die Reflexionen, die er überall an die gesehenen Gegenstände, oft und zu oft an irgend eine Zufälligkeit anknüpft. Wir wollen sagen: er reist wie ein anderer Mensch, reflektirt aber unterwegs wie ein Aesthetiker. Da er es selbst in der Vorrede bescheiden ablehnt, sich als Künstler, sein Buch als Kunstwerk beurtheilt zu sehen, so verzeiht er uns wohl, wenn wir ihm wenigstens in dem ersten Punkt beistimmen.

Es muß ein ganz eigener, noch wenig erforschter Unterschied zwischen der Anschauung eines Künstlers und der eines Aesthetikers sein, eines Schönheitsgelehrten, wie man das fremde Wort vielleicht übersetzen könnte. Liegt es vielleicht darin, daß der Erste das Schöne unmittelbar mit dem dafür bestimmten innern Organ (nennt es Gefühl oder Phantasie, oder wie Ihr wollt) ergreift, der Zweite es diesem Organ erst durch den Verstand übermittelt? Gleichsam, als hörte Jener die Musik und Dieser läse die Partitur? Uns wenigstens hat es oft beim Lesen und Redenhören so vorkommen wollen.*) Und so meinen wir auch in diesem Buche fast durchweg mehr die grübelnde Reflexion zu vernehmen, die gleichsam um das Schöne buhlt, seinen Begriff vergeblich mit Worten zu umstricken sucht und ihm doch eigentlich im Tiefsten fremd bleibt, als das frische Gefühl, das die Schönheit wie eine Braut umschlingt, ohne nur nach dem Warum zu fragen.

Wir haben diese Bemerkung besonders da gemacht, wo es sich um ein einzelnes concretes Kunstwerk, und des Verfassers Urtheil

*) Wir meinen natürlich nicht, als müsse man eben ausübender Künstler sein, um künstlerisch zu empfinden.

darüber handelt; letzteres ist oft gleichsam vermieden oder mit einer gewissen Schüchternheit irgend einer Autorität untergeordnet. Namentlich, der gewöhnlichen Erfahrung entgegen, ist uns dies bei den Werken der *Malerei* aufgefallen, die allerdings in Sicilien mehr als im übrigen Welschland gegen ihre Schwesterkünste zurücktreten mag. Polidoro da Caravaggio und Monrealese werden zwar *genannt*, der Verfasser besucht ihre Hauptwerke, aber wir erfahren nicht einmal, was darauf dargestellt ist, und irren wir nicht, so ist das einzige Bild, was im ganzen Buch einer näheren Beleuchtung gewürdigt wird, ein Aetna-Ausbruch zu Catanea, dem statt jedes künstlerischen ein spezielles historisches Interesse (es ist vom großen Ausbruch 1669) zugeschrieben wird. Wir wollen dies übrigens nicht schlechthin als *Tadel* bemerkt haben; gerade die Malerei, als die zugänglichste der bildenden Künste, hat genug über sich sagen, schreiben, schwärmen und schimpfen lassen müssen, und von so Manchem, der weit minder Recht dazu gehabt hätte, als unser Reisender. Vielleicht hat der Letztere nur deshalb geschwiegen.

Er hat vorgezogen, in allgemeineren Betrachtungen seine Ansichten über das Schöne an die Schönheiten Siciliens anzuknüpfen, und in der That eine reiche ästhetische Blumenlese gegeben; die Berechtigung des sinnlich Reizenden in der Kunst — der Comfort im Kunstgenuß — Eleganz und Schönheit — Gesammtauffassung des antiken Wesens — die lateinische Basilika, eine Uebergangsform — Genesis der Kunstschönheit — Elemente der landschaftlichen Schönheit — Volkspoesie — Platens und Seume's literarische Bedeutung — Wahrheit und historischer Werth der Volks-Dichtung — wir haben auf gut Glück einige der bedeutenderen Excursionen namhaft gemacht, um wenigstens von ihrer Mannigfaltigkeit einen Begriff zu geben.

Möge uns nun, bei aller Anerkennung, der Verfasser die folgende Bemerkung nicht übel deuten, wenn sie ihm die „artistische Befriedigung mit seinem Werk" ein wenig zu arg stören sollte. Seine im Ganzen wohlberechtigten, ja zuweilen wirklich scharfsinnigen und fruchtbaren Ideen sind fast ohne Ausnahme in ein so sonderbar weites, unbequem verhüllendes Sprachgewand gekleidet, daß es nicht ganz leicht ist, ihre eigentliche Gestalt zu erkennen. In philosophischen Lehrbüchern mag immerhin der tiefe und gedankenschwere Ausdruck zwei und dreimaliges Lesen fordern (obgleich wir auch dort das Wahre lieber in Klarheit und Kürze gekleidet sehn möchten) aber von den Lesern ästhetischer Reisebeschreibungen möchte nicht Jeder die nöthige Ausdauer besitzen, der schönen *Leserinnen* zu geschweigen. Auch der neueste und brillanteste Gedanke wirkt weniger in weitschweifiger Auseinandersetzung, als in schlagender Kürze, die sich sehr wohl mit der Gründlichkeit, wie mit der Schönheit der Form vereinigen läßt.

Und so möchten wir nur noch hinzufügen, daß uns zwar nicht des Guten *Zuviel* (wenn das überhaupt möglich ist) aber wohl das Gute nicht immer an der rechten Stelle gegeben zu sein scheint, wir meinen, wie schon erwähnt, daß man nicht immer glücklich in der Wahl der Anknüpfungspunkte gewesen ist, und dadurch ein gewisses Durcheinander entsteht, mehr geeignet, das Gute übersehen zu lassen, als es hervorzuheben. Der Verfasser verzeiht uns gewiß am leichtesten, wenn wir zwar nicht ihn als *Künstler*, aber doch gleichsam unwillkürlich sein Buch als ein *Kunstwerk* betrachtet haben, dessen Idee und Entwurf wir entschieden billigen, dessen Ausführung aber uns in den erwähnten Punkten zurückgeblieben scheint. Selbst im ganz Aeußerlichen der Sprache wäre mitunter eine gewisse Feile wünschenswerth.

Doch, unsre Reise ist zurückgelegt; Sicilien versinkt am Horizont, und wir scheiden nach Nord und Süd. Sind wir, wie schon gesagt, nicht ganz mit einander zufrieden, — ei nun, wir treffen uns vielleicht einmal wieder, und sind es dann mehr, als heute. A riveder la!

Der getreue Eckart.

Epos in 12 Gesängen von **Joseph Pape**. — Münster, bei Friedrich Cazin.

Es ist keine Kleinigkeit, diese 12 Gesänge durchzulesen. Ein Paar Regentage in einem kleinen Badeorte oder sonst eine ähnliche Parenthese des Menschenlebens — *unter* Dem möchte es von einem Manne, „wie jetzt Sterbliche sind," schwerlich geleistet werden können.

Und doch hätten wir sie lieber gesehen (wenn auch nicht gelesen), wenn sie nicht zierlich gedruckt, sondern ein harmlos jugendliches Manuscript gewesen wären. Manche wirklich poetische Intentionen, manches unverkennbare Aufblitzen von Talent hätte uns leichter mit dem schwülen amaranthfarbnen Nebel versöhnt, der um die ganze Conception wogt und schwebelt, wie irgend ein mittelalterliches Räuchwerk unerklärten Namens und Herkommens. Der Dichter gemahnt uns dahinter, wie der kranke Gralkönig Amfortas. Wollte Gott, wir wären Parcival genug, ihn durch die bloße Frage: „Was fehlt Dir?" gesund zu machen!

Talent, wie gesagt, fehlt ihm nicht, auch nicht der gute Wille, recht was Großes, Erhabenes hervorzubringen. Haben wir ihn anders recht verstanden, so will sein Gedicht nichts geringeres, als das Verhältniß zwischen Fürst und Volk dichterisch nicht bloß, auch christlich, nämlich christkatholisch verklären, und wir möchten die Letzten sein, einer solchen Aufgabe die künstlerische Berechtigung und Würde, abgesehen von irgend einem Partei- oder Confessionsstandpunkt, abzusprechen. Auch daß zu diesem Zweck an eine bestimmte Epoche, bestimmte Persönlichkeiten und zwar der *deutschen* Geschichte*) angeknüpft wird, könnte man nur loben. Daß der Dichter endlich auch die deutsche *Sage* mit in seinen Kreis zieht, wird ihm in abstracto kein Freund der Poesie verargen. Wir stehen nicht an in Beziehung auf das *Gewollte* den getreuen Eckart weit über sein unverkennbares Vorbild, die tugendsame Amaranth, zu stellen.

Nun hat aber Joseph Pape zur Geschichte und Sage ein drittes Element, die *Personification* aufs seltsamste gemischt. Fürst und Volk scheinen sich in Gestalt zweier Halbbrüder von einem Vater gegenüber zu stehen, der Eine, Heinrich, genannt der treue Eckart, der Fürstin Sohn ist der Repräsentant des gottbegnadeten Herrscherthums, während der andere, der „Nonne Kind," *Volker* genannt, unleugbar in seinem Irren, Kämpfen, Trotzen und Bereuen Niemand Anders sein soll, als das *Volk*, das deutsche *Volk* selbst, nicht ohne speciellen Hinblick auf seine neueste Geschichte. Und nun flicht sich durch die historischen Sachsenkämpfe, die in einem gewissen Nibelungenklang besungen werden, eine Art Allegorie in spanischen Trochäen, wie Volker die Universität Salamanca bezieht, eine maurische Königin liebt, König wird, — alles, so wie man's versteht, auf deutsche Cultur und Literatur anzuwenden, — doch wer es nicht liest wird das nicht glauben!

Eine Persönlichkeit unter Volkers Gefährten, den blassen Heinrich, haben wir in starkem Verdacht — *Heinrich Heine* sein zu sollen, an dessen frivole Studentenlieder von den Wällen Salamanca's die ganze Episode traumhaft anklingt.

Wir geben es auf, unsere Leser den Faden des Gedichtes weiter nachzuführen und begnügen uns mit der Anführung, daß schließlich Volker, nachdem er zurückgekehrt und Anführer, resp.

*) Die Kämpfe Kaiser Heinrichs IV. mit den Sachsen.

König der rebellischen Sachsen, ruhmvoller Sieger und schmählich besiegt worden ist, sich bekehrt und aus Papst Gregors VII. Händen die — katholische Priesterwürde empfängt. Der Adler Deutschlands und der „weißbeschwingte Phönix des Süden," nämlich das Papstthum sollen sich wieder vereinen, vereint von Rom nach Cöln, von Cöln nach Rom fliegen. So löst sich das Ganze, von dessen ungleicher Haltung, verworrener Composition, bunter Ueberladung mit bald anmuthigen, bald absurden Einzelheiten, (ingleichen mit mannigfaltigen — Reminiscenzen,) wir nur durch **Abschreiben** eine vollständige Schilderung geben könnten, gegen das Ende völlig in mystische Prophezeihung auf. Es ruhe sanft!

Marguerite.

Roman von **Chr. Birch**. — Berlin, Vereinsbuchhandlung.

Allen, die in der Lectüre eines Romans vorzugsweise **Unterhaltung**, oder richtiger: Amusement suchen — und das möchte wohl die Majorität der Romanleser sein! — empfehlen wir diese Marguerite mit Ueberzeugung. Sehr in französischem Geschmack gearbeitet, fehlt ihr vielleicht nur das brillante Etiquet irgend eines großen Romanciers en vogue nebst dem Stempel: Ueberſetzung, um bei dem erwähnten Lesepublikum jeder anderen Empfehlung entbehren zu können.

Freilich, bei einem **deutschen** Roman verlangen Manche Mehr und Andres, als hier vielleicht geboten wird. Aber wir glauben wirklich, das will **Marguerite** nicht sein, nämlich ein deutscher Roman; sondern es ist eben ein französischer, und wirklich kein übler, ja manchem vielzerlesnen in mehr als einer Hinsicht überlegen. So keck die Verwicklung angelegt ist, so geschickt spinnt sie sich nicht durch Ereignisse allein, sondern auch durch psychologische Wandlungen ab, und mit ganz besonderm Glück ist häufig der historische Hintergrund, z. B. die Juli-Dynastie, die spanischen und italienischen Verhältnisse und Personenwechsel der Neuzeit, benutzt, um gewissen an sich seltsamen und fremdartigen Situationen Rundung und Realität zu geben, — ein Kunstgriff, in welchem z. B. Eugen Sue mit seinen Großherzogen v. Gerolstein und ähnlichen Figuren oft sehr unglücklich gewesen ist.

Wenn sich der Verfasser in anderer Hinsicht gegen diesen berühmten Vorgänger im Nachtheil befindet, so ist es vielleicht durch ein wenig deutsche Gründlichkeit, die nicht ganz an der rechten Stelle ist, wir meinen ein gewisses Bestreben, gewagte und unwahrscheinliche Situationen durch bedächtiges Ausmalen und Auseinandersetzen glaubhafter zu machen, wie dies z. B. bei gewissen Folgen eines Erdbebens und einer bald darauf folgenden Toilettenscene der Fall ist. Es wird dadurch gerade das Gegentheil erreicht: man kommt zum Nachdenken über das Wunderbare und Wunderliche, und jemehr man nachdenkt, desto weniger glaubt man's. Gallische Etourderie wirft uns dergleichen, wie Confetti, in's Gesicht, und wir lesen halb lachend, halb ärgerlich, aber ohne zu grübeln, weiter.

Es hieße nach dem Gesagten, einen Raub an den künftigen Lesern begehen, wollten wir ihnen hier die Geschichte der schönen Marguerite in nuce erzählen, und sie damit um das halbe Amüsement und die ganze Spannung bringen. Die Wahrheit zu sagen, wäre dies auch bei dem bunten Reichthum von Personen und Ereignissen nicht ganz leicht. So bleibt uns denn zum Schluß nur das Lob übrig, daß die Charactere, wenn auch nicht gerade von großer psychologischer Tiefe, und zuweilen (z. B. der Indier Kotapur) an Vorbilder erinnernd, doch mit vieler Menschenkenntniß angelegt, und fast ohne Ausnahme mit anerkennungswerther Consequenz durchgeführt sind. Ueberall ist zwar nicht das Höchste **gewollt**, aber fast immer das **Gewollte** erreicht, und das ist in menschlichen Dingen schon was werth.

Monatschrift für Theater und Musik.

Redigirt von dem Verfasser der „Recensionen". Wien, bei Wallishauser.

Es ist gewiß das richtige Grundgesetz der Kritik über gegenwärtige Zustände und Leistungen, karg und zurückhaltend mit dem unbedingten Lobe, streng und in Einzelheiten eingehend im Tadel zu sein, und wo es sein kann, die Mittel zur Abstellung der Mängel zu zeigen. Diese Aufgaben erfüllt die „Monatschrift für Theater und Musik" in den bis jetzt vorliegenden Nummern mit lobenswerther Entschiedenheit und die Bemerkung, welche auf der innern Seite des Umschlags steht: „Eintrittskarten zu öffentlichen Vorstellungen und dergl. werden ein für allemal verbeten," — deutet auf die Absicht hin, eine ganz unpartheiische Stellung unüberwindlich behaupten zu wollen.

Der Redacteur dieser Monatsschrift ist bereits durch seine „Recensionen und allgemeinen Bemerkungen über Theater und Musik" bekannt; dort wie hier bewahrt er Anonymität, welche ihn *unabhängig* macht, dort wie hier ist das Feld seiner Beobachtungen Wien und vorzugsweise liegen die Vorstellungen auf den beiden Hauptbühnen der Kaiserstadt, die des Schauspiels im Burgtheater und der Oper im Kärnthnerthortheater, seinen Betrachtungen zu Grunde. — Im ersten, dem Januarhefte, schickt er Rückblicke auf die Leistungen der verschiedenen Theater in Wien voraus, und wählt zur genaueren Zergliederung die Wiederaufnahme des „Cortez und des Fra Diavolo" im Kärnthnerthortheater, die des „Sommernachtstraums" sowie die erste Aufführung des „Fechters von Ravenna" im Burgtheater. Bei letzterer läßt er indessen etwas von dem unbegrenzten Enthusiasmus obwalten, mit welchem Wien diese neueste Erscheinung von großem Erfolge in der dramatischen Welt, deren Bedeutung hier durchaus nicht verkannt werden soll, begrüßte.

Im Aprilhefte dagegen bringt er eine „Studie vom Professor W. Gärtner über den Fechter von Ravenna," welche mit fast zu großer Schärfe und ganz unnützem Bessermachenwollen die Schwächen dieses Werkes geißelt und über deren Aufnahme sich der Redacteur vorher zu rechtfertigen für nöthig erachtet.

Von Mittheilungen über auswärtige Kunstzustände sind die Correspondenzen aus Paris, Berlin, Leipzig, Frankfurt u. s. w., sowie die mit consequenter Strenge durchgeführten Recensionen über neue im Buchhandel erschienene Dramen und Schriften über Musik bemerkenswerth. Als ein verfehltes Bestreben erscheinen uns dagegen die vom Februarheft an beigegebenen: „Biographien östreichischer Tonkünstler von Moriz Beermann." Eine Anzahl kurzer Lebensbeschreibungen, welche zum größten Theile sonst schwerlich Jemand aufbewahrt haben würde. Wir erhalten zuerst ein Verzeichniß derjenigen Künstler, deren Geschichte uns nach und nach mitgetheilt werden soll, und der Verfasser hat vollkommen Recht, wenn er in der Einleitung bemerkt, daß er die Biographie solcher Künstler unternommen habe, welche noch nicht in weiteren Kreisen berühmt seien; unter all den Namen sind nur sehr wenige, deren Ruhm bereits über die östreichische Grenze gedrungen ist. Ob irgend Jemand sich für den Entwicklungsgang und die Privatverhältnisse dieser Männer interessiren wird, mag wohl sehr die Frage sein, und es ist dieser Theil der Monatschrift, die sich doch mit Recht weitere Grenzen steckt, als die östreichischen im Princip dem Ganzen total widersprechend.

Ueber die bedeutende Wichtigkeit, welche die Mittheilungen der Kunstverhältnisse in Wien für ganz Deutschland haben, kann

kein Zweifel obwalten, wenn man den Einfluß kennt, den die dortigen Bühnen auf das ganze dramatische Leben, die dortigen musikalischen Zustände auf die entsprechenden Bestrebungen in den übrigen deutschen Städten ausüben. Die Offenheit, mit welcher sowohl über die Leitung der Bühnen und Conservatorien als über die Leistung einzelner Persönlichkeiten gesprochen wird, zeigt, daß die Ueberzeugung, welche der Redacteur im Vorworte des ersten Heftes ausspricht: daß die Wiener Kunstzustände einer gründlichen Verbesserung bedürften, eine vollkommen gerechtfertigte ist. Ueber die Leitung des Burgtheaters durch Herrn Laube sagt die Monatschrift folgendes: „Die Direction des Burgtheaters — eine moderne Penelope — scheint fortwährend bemüht, was sie an einem Abend Gutes zu Stande gebracht, zwar nicht über Nacht, aber am nächsten Abend wieder zu verderben. Mit der einen Hand wird das Edle, Gediegene hoch emporgehalten und zur Geltung gebracht, mit der andern das Rohe, Gemeine gewaltsam hineingezogen in einen Kreis, der von solcher Berührung bis jetzt verschont geblieben war." — Uebrigens lassen die genaueren Zergliederungen einzelner Aufführungen doch immer noch ein ernsthaftes Streben in dieser Anstalt erkennen, und wenn es vielleicht auch durch das Vorhandensein der großen Vorstadtbühnen nicht zu rechtfertigen ist, daß das Burgtheater sich mit der Darstellung von Stücken, welche nur für den großen Haufen berechnet sind, befaßt, so ist auf der andern Seite nicht zu verkennen, daß jede Direction Rücksichten zu nehmen hat, welche nicht immer zu umgehen sind. Wo indessen in der Verwaltung von Kunstanstalten, wie die Theater der großen Städte, auch nicht die geringste Spur von selbstständigem Streben sich erkennen läßt, da steht es in jedem Falle schlimmer um die Vervollkommnung der künstlerischen Zustände als es am Burgtheater in Wien der Fall ist. — Interessant sind die Abhandlungen über die Vorstadtbühnen. Das Theater an der Wien, das Karltheater, unter der Direction des Nestroy, und das Josephstädter Theater müssen für die Geschmacklosigkeit ihrer Leistungen und den gänzlichen Verfall ihrer früheren Bedeutung den strengsten, entschiedensten Tadel hinnehmen.

In der Beurtheilung der musikalischen Aufführungen stellt sich die Monatschrift dem wachsenden Ungeschmack kräftig entgegen. Mit Entrüstung verurtheilt sie die übertriebene Verherrlichung einseitig routinirter Talente, den in Wien vorherrschenden Hang an leerem italienischem Geklingel und begrüßt dagegen freudig jede gediegene Leistung. Der Artikel „das Wiener Conservatorium" im Märzhefte liefert den Beweis, wie ernsthaft die Redaction ihr gestecktes Ziel im Auge behält und die im Maihefte gegebene Folge „die nächste Zukunft des Wiener Conservatoriums" zeigt, daß solche kräftige Mahnungen nicht ohne Wirkung bleiben.

Möge die Monatschrift in der begonnenen Weise fortfahren, es wird ihr dann mit der unfehlbaren Ausbreitung gediegener Ansichten immer größere Theilnahme werden! Wir kommen gern gelegentlich auf dieselbe zurück.

Die Zusammenkunft deutscher Architekten und Ingenieure zu Paris

wird in den Tagen vom 19. bis 24. September stattfinden und das Album ausgelegt sein rue Godot de Mauroy Nr. 1, nahe der St. Madeleine-Kirche, im Büreau des preußischen Ausstellungs-Commissariates. Specielle Einladungen erfolgen diesmal nicht.

Der Vorstand.

Geutebrück. Knoblauch. Lange. Lohse. Nicolai. Dr. Puttrich. v. Quast. Rosenthal. W. Stier. Strack. Stüler. Voigt.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 19. Donnerstag, den 20. September. 1855.

Inhalt: Ein Dilettant. Friedrich Jacob, Director ꝛc., in seinem Leben und Wirken dargestellt von J. Classen, Dr. ꝛc. — Plattdeutsche Neuigkeiten. — Ein Portrait Goethe's. (Schreiben an den Redakteur des Kunst- und Literaturblattes.) F. Kugler.

Ein Dilettant.

Friedrich Jacob, Director des Catharineums zu Lübeck, in seinem Leben und Wirken dargestellt von J. Classen, Dr. Director des Gymn. zu Frankfurt a. M. ꝛc. Jena, Frommann, 1855.

Einer Lebensskizze des trefflichen, im März 1854 dahingegangenen Schulmanns und Gelehrten, zunächst für Freunde und Schüler desselben abgefaßt, ist aus seinem poetischen Nachlaß eine Reihe von Distichen angehängt, auf die wir auch ein größeres Publikum aufmerksam zu machen wünschten. Der Verfasser der mit großer Liebe, Feinheit und klarem Urtheil geschriebenen Biographie äußert sich auf S. 68 über den dichterischen Theil des Buches folgendermaßen: „Der bildende und gestaltende Trieb, welcher Jacob von Jugend auf erfreut hatte, erwachte mit erneuter Lebhaftigkeit wieder, und führte ihn zu den verschiedenen Aufgaben, die er sich in den letzten zehn Jahren seines Lebens auszuführen gewählt hatte. Er hat sich allen mit Lust und Liebe zugewandt; aber es ist nöthig zur richtigen Beurtheilung der Resultate zu erwägen, daß sie mehr aus der sinnigen und geistreichen Unterhaltung einer beschaulichen Muße, als aus lange durchdachten und vorbereiteten künstlerischen Intentionen, mit einem Worte mehr aus einem subjectiven Bedürfniß, als aus objectivem Antrieb entsprungen sind. Daher erklärt es sich, daß alle seine hieher gehörigen Schriften mehr oder weniger den Charakter eines geist- und talentvollen Dilettantismus an sich tragen." Wir lassen dieses Wort durchaus gelten. Aber wenn eine größere Arbeit des Verstorbenen, „Horaz und seine Freunde" (Berlin. W. Hertz, 1852 u. 53) bei aller Lebhaftigkeit der Anschauungen und Wärme der Darstellung überall verräth, daß der Autor nur in seinen Mußestunden Poet war, so ist dagegen diesen kleineren elegischen Gedichten Alles zu Gute gekommen, was ein begabter Dilettantismus an liebenswürdigen Eigenschaften vor der vollen und ganzen Kunstübung voraus haben kann.

Während nämlich der Künstler, der an die geistige Wiedergeburt des Lebens ein Leben setzt, nicht selten sich gewöhnt, das für sein gutes Recht anzusehn, was doch immer wieder „frei von den Göttern herab" ihm zukommen muß, bewahrt sich dem Dilettanten meist eine gewisse schüchterne Innigkeit, mit der er der guten Gunst der Muse jedesmal wie einer Ueberraschung begegnet. Diese fast bestürzte Dankbarkeit, diese immer sich erneuende Unschuld, der Natur gegenüber, ist an einer mit künstlerischer Sinnlichkeit begabten Seele oft so reizend in ihren Aeußerungen, wie das beklommene Geständniß der ersten Liebe. Hier wie dort wird das Nächste und Bekannteste, die Sprache, dem Sprechenden selbst zum Wunder, das sich halb bewußtlos aus ihm offenbart. Selbst eine fühlbare Unbeholfenheit der Form dient nur, die Wahrheit und Macht des Moments zu erhöhen, und unser Interesse an der Sache ist zuletzt von dem wachsenden Interesse für die Person nicht mehr zu unterscheiden.

Etwas von diesem höchst persönlichen Reiz des verworrenen Stammelns wird jeder echte Lyriker haben, und seine Blüte ist vorüber, sobald er aufhört, in diesem Sinne Dilettant zu sein. Er hat freilich die Aufgabe, die Jenem nicht zugemuthet wird, nachdem ihn die Muse überrascht hat sich von der seligen Verwirrung zu erholen und zu schaffen, daß die Naturlaute, die in ihm wach geworden sind, sich völlig articuliren. Aber sein Verhältniß zu seinem Herzen muß immer ein unmittelbares, durch keine Kunst vermitteltes bleiben, wenn die Unschuld der inneren Erlebnisse nicht zerstört werden soll, die uns dilettantische Ergüsse so anziehend machen kann.

Nach all diesem brauchen wir kaum zu sagen, daß die Natur der Dinge den Dilettantismus auf die Lyrik weis't. Von sich selbst zu reden, ist die Mehrzahl der Menschen gewohnt, und je mehr Musik in diesem Selbst ist, desto wohllautender wird das Bekenntniß werden. Es versteht sich freilich, daß hier durchaus nur der aufrichtige Dilettantismus gemeint ist, der „aus subjectivem Bedürfniß", nicht aus Eitelkeit oder thörichter Gewohnheit Verse macht. Fast möchten wir es beklagen, daß die Poesie diese ihre würdige Nebenrolle, den Einsamen zu erheitern und das Alter zu ergötzen, nur noch so selten spielt. Statt dieses harmlosen Brauchs aus der guten alten Zeit sind die gefährlichsten Uebergriffe des Dilettantismus in die Literatur an der Tagesordnung seit den wunderlich confusen Flegeljahren der Romantik, wo jeder wild wachsende Trieb der Phantasie für eine Blume der Schönheit, jeder künstlerische Ernst für Philisterei galt, und selbst die höchsten Talente die Stimme ihres poetischen Gewissens übertäubten. Das Gericht an ihnen ist längst vollzogen. In keiner Dichtgattung, die einer ernsten Technik bedarf, haben sie Bleibendes gestalten können.

Je seltener aber der Dilettantismus in irgend einer Art der Epik erfreulich sein wird — die ars longa des Dramas ist in liebhaberischen Mußestunden vollends nicht zu lernen — um so beachtenswerther sind Friedrich Jacob's Elegieen. Ein Mann, wie er, mit dem Technischen der Form durch lebenslange Gesellschaft der Alten vertraut, durch Uebersetzungen*) zu jener Waghaftigkeit gediehen, die jeder schöpferische Mensch bedarf, endlich zur Herrschaft über das Wort gebildet durch Schulreden und mündliche Lehre, die besonders bei ihm über die rein praktische und wissenschaftliche Darstellung so oft ins Ethische hinüberspielten — ein solcher Mann ist, wenn er der Poesie naht, freilich kein Dilettant im gewöhnlichen Sinne des Worts. Vielleicht, wenn nicht andere Fähigkeiten seiner Natur überwogen hätten, wäre die künstlerische zu einer runden, wenn auch mäßigen, Entwicklung gekommen. Wohl ihm, daß ihm die Musen allen Trost ohne die Sorge, die daran hängt, verleihen wollten, daß er ein Dilettant blieb und sibi et amicis dichtete, ohne durch die Rücksicht auf ein unbekanntes Publikum, wie durch Dank

*) deren Veröffentlichung zu unserer Freude in Aussicht steht.

und Undank desselben, sich stören und irren zu lassen. „Den ersten zufälligen Anlaß zur Abfassung der nachfolgenden Elegieen erhielt Jacob, als ihm eines Tages beim Aufräumen alter Papiere ein vergilbtes Blatt aus seinen Knabenjahren in die Hände fiel, auf dem er ein Grabmal in antiker Form gezeichnet und sich selbst eine Grabschrift gesetzt hatte; auf dem Sockel stand das Distichon:

Hemm', o Wandrer, den Schritt, zu schauen das Denkmal des Knaben,
  Das er sich selber gesetzt, weil es kein Andrer gethan."

Den Sechzigen nahe, führt der Greis den Gedanken des fünfzehnjährigen Knaben aus und erbaut sich in edeln griechischen Maßen ein schlichtes Monument. Das Alter erzählt gern; daß es immer gut erzählt, in Versen gut erzählt, wird man schwerlich behaupten können. Wenn schon Nathan gesteht: „Gut erzählen ist nun eben meine Sache nicht", mag es doch damit etwas mehr auf sich haben, als unsere neuesten Dutzend-Epiker meinen. Und nun gar Knabenspiele, Schulgeschichten, alle die lockeren zufälligen Fäden eines Menschenlebens schicklich zusammenzuweben, ohne mit dichtender Erfindung zu Hülfe zu kommen, welcher Poet, der das Handwerk versteht, entschlösse sich so leicht zu solchem Wagniß! Selig sind in solchen Fällen die Dilettanten, denn sie wissen selten, wie schwer das ist, was sie unternehmen, und in ihrer unwissenden Kühnheit wird es ihnen dann wohl zu Theil, das Unmögliche möglich zu machen. In der heitersten Unbefangenheit beginnen diese Elegieen von der ersten Kindheit; nichts, was der Erinnerung lieb ist, ist dem Erzähler zu gering, nichts, was ihm, wie jedem Menschen, zuerst einmal wichtig war, dünkt ihn prosaisch, weil es alltäglich ist. Und diese Rücksichtslosigkeit gegen das, was hergebrachter Maßen ästhetisch ist oder nicht, dies sorglose Zugreifen ins volle Menschenleben hinein belohnt sich merkwürdig genug.

Wir geben ein Beispiel. Der Knabe hatte den lebhaftesten Hang zur Natur, insbesondere zur Beobachtung der Raupen und ihrer Metamorphosen. Mehr als eine Elegie giebt umständlich hiervon Rechenschaft, und der Erzähler kann es sich nicht versagen, zwar mit einem leisen Lächeln, aber mit sichtlichem Behagen, seine damaligen Forschungen aufzuzeichnen. Ob es ihm gelingt, einem so seltsamen Stoff poetische Frische und Farbe zu verleihen, möge der Leser selbst beurtheilen.

10. (S. 162.)

Schwätzet das Alter doch gern; und seh' ich den munteren Knaben
  Fliegenden Haars, hutlos, wenig die Backen gefärbt,
Aber geflügelten Schritts, mit leuchtenden Augen zum Waldsaum
  Eilen, wo jetzt ihn nicht moderndes Heldengebein,
Sondern des Ameislöwen betriegliche Trichter im Sande
  Zu sich winken, so regt gleich sich zur Rede der Mund.
Wohl, so vernehmet das Ein' und das Andre; vielleicht im Erzählen
  Kehrt in den fiebernden Sinn stille Beruhigung ein.
Daß auch Raupen desselben Geschlechts verschieden begabt sind,
  Ist in der Spanne der Zeit, in dem geringen Bereich
Ihres Instincts gleichwohl zu erkennen. Man sehe die Räuplein,
  Wenn sie noch eben das Ei drängend und nagend gesprengt;
Wie sich das Eine so keck, wenn kaum sich im Freien das Zähnchen,
  Das sie am Eie probirt, hart zum Zerbeißen erwies,
Eilenden Laufs ein Blättchen erkiest, und während die Füß' es
  Mundrecht wenden, sogleich eifrig und zierlich benagt.
Mit abrundendem Biß von oben nach unten genießend,
  Schmaus't es vom saftigen Mark, bis es ein Fäserchen hemmt.
Siehe das Andere nun, mit strublichen Haaren; es schiebt sich
  Langsam weiter und reckt tappend den vorderen Leib
Links bald auf, bald rechts, mit dem Kopf und den Füßen versuchend,
  Ob nicht ein anderer Pfad näher es führe zum Ziel.
Endlich ertappt es ein Blatt und nagt; doch will es nicht munden
  Und mit dem Bissen im Maul fällt es in duslichen Schlaf.
Nahet der Häutung Zeit, und hat sich das erste mit Futter
  Tüchtig das Bäuchlein gefüllt, aber die Zähne gestumpft,
Zuckt es, als wär' es erschreckt, und beginnt ein gewaltiges Rennen;
  Furchtlos steigt es sogar über die andern hinweg.
Endlich beruhigt bezieht es den Pfad mit klebrigen Fäden,
  Bis es ein Winkelchen sich, stille zu sitzen, erkiest.
Da nun wartet es ab, im schäbigen Röckchen verkümmert,
  Bis sich der neue Sürtout unter dem alten erzeugt.
Erst dann platzt ihm die Mütze von Horn, die das Köpfchen beschirmet,
  Und nun stemmt es nach vorn wellig den mageren Leib,
Bis im Nacken die Haut aufplatzt; und es ziehet die Füße,
  Ziehet das Haupt und den Leib aus dem vertrockneten Balg.
Dick ist der Kopf, und die Beine zu lang, und schlaff sind die Weichen,
  Aber die Farben sind frisch, jugendlich wollig das Haar.
Lösen sich anfangs gleich die geschärfteren Häkchen der Beine
  Bei der geschwächteren Kraft schwerer vom zähen Gespinnst,
Trocknet und festigt die Luft doch schnell so Zähne wie Füße,
  Und nun frißt es und frißt, daß es ein Wunder zu schaun.
Hat doch der menschliche Geist es der Raupe bewiesen, daß täglich
  Fünfmal mehr sie verzehrt, als die Gefräßige wiegt.
Ziemlich zerlumpt entschließt sich die Andr' auch endlich zur Häutung,
  Rennet — indessen gemach, — knuspert gelegentlich auch,
Wieder mit stumpfem Gebiß ankauend ein Blättchen, und spinnt dann
  Rechts anleimend und links Fäden, um sicher zu gehn.
Doch ungleich ist der Faden, und oft noch grünliche Gallert,
  Und sie verwickelt darin wieder und wieder den Fuß.
Macht sie ihn frei, — nicht immer gelingt's, und manche verstrickt sich
  Unauflöslich, — so setzt letztlich sie stille sich hin.
Aber die schlechte Diät und das Naschen, der Säfte Vergeudung
  Und der verdrossene Sinn hemmen das wichtige Werk.
Setzt sie es durch, so hängen ihr naß von den Seiten die Haare,
  Schlottert die Haut, und sie hebt schwer den ermattenden Fuß.
Meistens jedoch entgeht ihr die Kraft, und es bleiben des Leibes
  Hintere Ring' in dem Balg tödtlich der Armen verstrickt.

12.

Ja noch minder begabt sind einige Raupen kretingleich.
  Schüttle das Haupt nur nicht, bis du Beweise gehört.
Unter den mancherlei Arten benennt man einige Bären,
  Treffend; denn haarig umstarrt dicht sie ein zottiges Vließ.
Diese, sobald sich die Zeit der Verpuppung nahet, umspinnen
  Locker, mit weitem Geweb', aber im Innersten rund,
Halbdurchsichtig den Raum, in dem sie zu ruhen gedenken.
  All ihr Treiben ist so offen dem Auge gelegt.
Da nun hab' ich gesehn, wie Raupen von kräftigem Ansehn,
  Tüchtige Fresser, die leicht jegliche Häutung bestehn,
Sich beim Weben umsonst dem Gespinnste die rechte Gestaltung,
  Wie der Instinct sie befiehlt, abzugewinnen bemühn.
Gleich ist der Faden und fest, auch zieht sie ihn stramm in die Länge,
  Aber die runde Gestalt findet die Spinnerin nicht.
Jetzt, wie Dichter, wenn spröde der Vers nicht willig sich rundet,
  Bricht sie, als läg' es am Ort, durch das verworrne Gespinnst
Und von neuem beginnt sie die äußeren Fäden zu ziehen,
  Mischt auch, wie der Instinct heischet, ihr Haar in den Bau;
Aber nach innen gelangt, mißlingt ihr wieder das Eirund,
  Bis haarlos und erschöpft todt sie am Boden sich streckt.

13.

Lächerlich, fürcht' ich, erscheint's; doch hab' ich nicht ohne Talent blos,
  Sondern auch nervenschwach einige Raupen gekannt u. s. w.

Möge man dies kurzweilige, wissenschaftliche Detail an Ort und Stelle nachlesen. Hier stehe noch ein kleines Hauptgeschichtchen. Der ganze Stolz des Knaben ist die Puppe eines Todtenkopfs, die er selbst erzogen und deren Auskriechen er schon den ganzen Frühling hindurch sehnsüchtig erwartet hat.

So kam Juni heran, und die Kirschen reiften und schwanden,
  Und zu dem Petersberg, wann sie um Halle verzehrt,
Zogen wir dies Jahr auch. — — — —
Sonntags ging es zurück in die Stadt — ja, ging es! mit nichten!
  Lärmen und Laufen und Spiel, Räuber zumal und Soldat,
Lösten sich ab — drei Stunden etwa von Halle zum Berg ist's —
  Und dann kamen wir todtmüde zur Mutter zurück.
So auch kamen wir diesmal an, drei Stunden nach Mittag;
  Ich zum Höchsten gespannt; — weicher, bedünkte mich, war
Beim Anfühlen die Puppe, bevor Sonnabends ich wegging,
  Und ich erwartete, bald säh' ich den Schmetterling nun.

Ohne des Kaffees nur zu gedenken, geschwind in die Stube,
  Wo mir, im Winter gehegt, immer mit Wasser besprengt,
Manche vortreffliche Puppe nun bald, so hofft' ich es, ausschloß.
  Aber sie lag noch still, wie ich den Deckel gelüpft.
Sie! denn ein Lindenschwärmer — die röthliche Varietät noch! —
  Saß da prangend, doch den achtet' ich heute gering.
So denn hing ich, die Arm' auf dem Tisch in einander geschlagen,
  Ueber die Schachtel gebeugt, kindisch betrübt, und entschlief.
Plötzlich erweckt' an der Nase hinauf mich ein krabbelndes Kriechen!
  Und schon zuckte die Hand — Fliegen zu wehren zu rasch!
Aber ich fasse mich: Wenn er es wär'! O wenn er lädirt wird!
  O wie schlug mir das Herz! Ueber die Schachtel gebeugt,
Regungslos, kaum wagt' ich zu athmen, geschweige den Finger
  Aufzuheben; denn nun schielend gewahrt' ich ihn klar
Ueber der Nase, den gelblichen Leib mit dem bläulichen Querstreif,
  Schwer und groß und dick, aber die Flügel noch klein.
Still da saß er! Wie gab er sich nur so schlimmer Gefahr bloß!
  O was fing ich nun an! Rief ich den Bruder? Ich rief:
Anton! aber gedämpft; ich fürchtete sehr die Erschüttrung;
  Und kein Anton kam! Immer, die Arme verschränkt,
Stand ich gebückt und schwitzte vor Angst; da sah ich den Spiegel!
  Sah ich den Todtenkopf, der an der Nase mir wuchs!
Saftvoll dehnten die Flügel sich aus, in geregelter Wölbung
  Schwollen sie; alles versprach — himmlisch! — ein Prachtexemplar.
Mir auch wuchsen die Flügel vor Lust und der Muth in dem Herzen.
  Mählich die Arme gelös't, immer am Spiegel den Blick,
Tastet' ich, faßt' einen Zweig und hob mich sachte vom Tisch auf,
  Immer nach vorne gebückt, unter der Nase die Hand,
Daß, wenn er fiel, er so tief nicht fiel' und die Flügel lädirte.
  Jetzo berührt' ihm der Zweig lockend das wollige Bein,
Wie es der Spiegel mir wies; und er zuckt' und regte sich; wieder
  Dreister berührt' ich ihn; nun — rannt' er am Zweige hinan!
Viel zu leidenschaftlich indeß! denn er rannte die Hand lang,
  Rannte den Ermel empor; wollt' er zur Nase zurück?
Aber ich hielt ihm den Zweig quer vor. Da kam er zur Ruhe,
  Wiegte sich, zuckte den Leib, dehnte die Flügel und — saß.
Ha mein Bursch, nun haben wir dich! so rief ich, und: Anton!
  Mutter! Der Todtenkopf! Wollt ihr ihn sehen? Er wächst!
Prachtvoll wuchs er! Nach hinten gestreckt lang hingen die dunkeln
  Flügel den Rücken hinab, schlaff von dem dehnenden Saft,
Der in die Adern sich schwellend ergoß mit kräftigem Strome.
  Mutter und Bruder sie sahn staunend das Wunder sich an,
Bis ihm erwachsen, gesteift von der Luft, die gehärteten Flügel
  Sich dachförmig dem Leib schmiegten, zum Fluge bereit. —
Leider! zum Fluge bereit! Der Besitz ist Vater der Sorge.
  Wenn er die Nacht nun fliegt? Hier in die Schachtel gezwängt,
Dann ist am Brustschild sicher der Todtenkopf ihm beschädigt,
  Und an den Flügeln des Staubs bräunliche Zierde verwischt.
Doch mit der glühenden Nadel das Thier kunstmäßig zu tödten,
  Trauet' ich kaum mir zu: sicher beschädigt' ich ihn.
Bocke vielleicht weiß Rath! Freund Bocke! u. s. w.

Eine gewisse Ungleichheit im Interesse theilen diese Dichtungen freilich mit allen rein historischen Aufzeichnungen. Auch leugnen wir nicht, daß hie und da ein Geringes an Nacharbeit zu wünschen bleibt. Manche der Elegieen verrinnt etwas dürftig, oder umfaßt allzu verschiedenartigen Stoff. Dafür ist die völlige Abwesenheit aller persönlichen Ostentation, alles künstlerischen Prunks wohl hinlänglich Ersatz, ein um so wohlthuenderer, als diese negativen Tugenden so selten sind; und zu sehen, wie weit eine reine, edle und heitere Natur kommt, wenn sie sich einfach von der poetischen Woge tragen läßt, ist auch nichts Alltägliches. Je höher und ernster das Leben anschwillt, desto ergreifender wird die schöne vertrauliche Beichte des Einsamen, und wir schließen mit einigen lyrischen Klängen, aus denen schon Vorgefühl des nahen Todes und eine getroste Resignation in der lautersten Form uns anweht.

Zweites Buch. (S. 177.)

1.

Wieder ein Jahr schwand hin, und wieder ergreift mich die Sehnsucht,
  Was ich erlebte, dem Lied dichtend und wahr zu vertraun.
Folg' ich der Seele? Betret' ich den Pfad, auf dem sie mich leise
  Aus dem umdüsterten Jetzt in die Vergangenheit führt?
Gern, o gerne! doch dankbar nur, nicht klagend und kleinlaut,
  Ob der November mich auch dunkel mit Regen umstürmt.
Und die Natur nicht blos liegt starr und winterlich trübe;
  Auch mir färbte des Haupts bräunliche Locke der Schnee.
Winterlich steh' ich, entlaubt, und es ward von dem Sammler der Garben
  Niedergeschüttelt, wie viel! was ich an Früchten besaß.
Aber ich trug sie doch! mein bleiben sie; innen im Herzen
  Wohnen sie nun; und bald bin ich mit ihnen vereint.

Drittes Buch. (S. 200.)

2.

Doch, wie ich dankbar gern, mein Lübeck, deiner gedenke,
  Sehnet die Seele sich mir immer nach Halle zurück; —
Wo ich geboren bin; — wo mir im Grab ruhn — Vater und Mutter, —
  Wo, o wo mein Sohn ruhet im Grabe — mein Sohn!

3.

Leben ist sterben sehn; lang leben, zuletzt sich allein sehn. —
  Leben ist lieben; allein leben, lebendiger Tod. —

4.

Ja, so wispert es oft in das nächtliche Ohr des Verwais'ten,
  Und in der Finstern Geschrill wimmert das sterbende Herz.
Aber wie Mondglanz mild, thaulächelnd in zärtlicher Wehmuth,
  Bäh'n die Geschiedenen dann fromm die vergehende Brust:
Siehe, wir leben und lieben dich treu, in unendlicher Liebe;
  Aber verzagst du, geschieht selber uns Seeligen weh.
Ist des Vergangnen gedenken doch Speis' und Trank für die Liebe:
  Seelige Dankbarkeit, süßes Vergeben der Schuld!
Siehe wie reich hat Gott mit allem was frommt, dich gesegnet:
  Mehr noch warest du geliebt, als du zu lieben vermocht.
Dessen gedenk' und erquicke das Herz an den Tagen der Jugend:
  Schaffe; denn Schaffen allein, Schaffen in Liebe belebt.

Plattdeutsche Neuigkeiten.

Vertelln von **Klaus Groth** (Kiel, Schwers'sche Buchh.). Aus dem Volk für das Volk Hft. II. von **John Brinkman** (Güstrow, Opitz).

Otto Specker ist noch damit beschäftigt, die vierte Auflage des Quickborn mit Illustrationen auszustatten, und schon ist von dem zweiten Buche, welches Klaus Groth der niederdeutschen Lesewelt vorgelegt hat, die zweite Auflage erschienen. Der Titel Vertelln heißt so viel als der bei einer der Auerbach'schen Dorfgeschichten vorkommende „Erzählerles"; auch sind zwei von den drei darin erzählten Geschichten in Prosa geschrieben, die dritte dagegen in fünffüßigen Jamben, welche der Dichter, wie er schon im Quickborn bewiesen hat, mit so außerordentlicher Geläufigkeit zu handhaben weiß.

Am abgerundetsten erscheint die erste Erzählung: „Twischen Marsch un Geest", worin ein einfaches Liebesverhältniß sich bildet und trotz eines drohenden Hindernisses zum glücklichen Ende gedeiht. Die zweite Geschichte: „Ut de Marsch" dagegen ist durchaus skizzenhaft. Kaum wird man so bekannt mit den handelnden Personen, daß sie ein spezielles Interesse für sich in Anspruch nehmen dürfen, welches um so nöthiger ist, je düsterer der kurze Verlauf. Glückliche Ereignisse nimmt man leicht kurzweg in ihren Resultaten hin; bei unglücklichen aber ist der Dichter ausführlichere Rechenschaft schuldig; denn es liegt eine Art Versöhnung darin, zu sehen, wie das Verhängnißvolle und Traurige allmälig hat so kommen müssen. Ein ehrgeiziger Vater, der das Glück seiner Kinder zerstört, muß durch die Darstellung der Verhältnisse und seines Charakters näher motivirt werden, wenn er eine poetisch verwendbare Figur bleiben soll. Mit dem Typus ist hier nichts gethan, wir wollen ein Individuum und dürfen es uns von der dichterischen Kraft des Verf. versprechen. — Auch die dritte Geschichte, „Detelf", die sehr den Charakter von Erlebten trägt, scheint uns, trotz ihrer Fülle von inte-

ressanten und reizvollen Details, troß der glücklichen Ausarbeitung der meisten Figuren darin, einige Lücken zu haben, um ein volles, rundes Lebensbild genannt werden zu können. —

Dies ist das einzige Bedauern, das wir bei der Lektüre des Büchleins empfunden haben. Die Sachen sind nicht so ausgetragen, wie die längern epischen Gedichte im Quickborn. Man möchte nachreifen lassen, wenn's nur noch anginge. Nicht als ob die Ausführung dessen, was gegeben ist, sich als flüchtig oder nachlässig darstellt; sie ist immer meisterhaft; aber sie ist quantitativ ungleich und kann in dieser Beziehung, wie oben angedeutet, der Qualität zu nahe treten.

Das Gegebene aber enthält wieder in seinen Einzelnheiten unendlich viel echte, unnachahmliche Poesie, sei es, daß der Dichter die „wehmüthige Pracht der Marsch" schildert, sei es, daß man den festen und starken Naturen begegnet, blauäugig und weich wie Kinder und doch fähig, harte Schicksale zu tragen, welche das halbe Leben mit fortnehmen. Wir haben Grund, noch viel Schönes zu erwarten, laten'd fik man Tid Herr Groth! —

John Brinkman's zweites Heft enthält: „Kasper Ohm un ick." Eine Reihe von Schifferanekdoten, die der Figur eines Rostocker Seemanns aus dem vorigen Jahrhundert angehängt werden und ein recht wohlgelungenes Charakterbild geben, das auch vielleicht über den lokalen Kreis hinaus interessiren mag. Zu bewundern ist des Verfassers Sattelfestigkeit in der Seefahrer-Terminologie; doch leitet sein Bestreben, sie anzuwenden, ihn oft weiter, als sich mit der künstlerischen Darstellung verträgt. Weniger charakteristisch wäre charakteristischer.

In Bezug auf die Orthographie, ist der Verfasser wieder der phonetischen Methode gefolgt und hat, wie er in der Vorrede sagt, dem etwas modificirten Rostocker Dialect Rechnung getragen.

Die plattdeutschen Dichter sollten darin wirklich dem Beispiele Groth's folgen und von dem vergeblichen Bestreben ablassen, den Klang des Plattdeutschen durch Buchstaben oder eigens erfundene Zeichen so auszudrücken, daß sich Wort und Zeichen decken. Als wenn das im Hochdeutschen der Fall wäre. Dann hätte Schiller auch Wierde statt Würde schreiben müssen, weil er als Schwabe „Wierde" spricht und es mit Begierde reimt. Körner hätte „Scheite" schreiben müssen, da er als Sachse so für „Scheide" spricht und es auf Streite reimt. Die Märker müßten „Berk" statt „Berg" schreiben u. s. w. — Es kamen uns neulich einige Hefte der sehr interessanten Zeitschrift: „Die deutschen Mundarten," herausgeg. von Frommann in Nürnberg, in die Hände. Da mußten wir finden, daß die uns sonst ganz geläufige nordwestphälische Mundart durch absonderliche Schreibung, durch allerlei Zeichen, wie sie kein deutscher Setzerkasten, außer etwa der jener Zeitschrift, aufzuweisen hat, auch Auf-den-Kopf-stellen der Buchstaben und was sonst Alles so total unkenntlich gemacht war, daß wir sie nicht mehr lesen konnten. Wir wären sehr begierig, für diese Einrichtung stichhaltige Gründe angeführt zu finden, und bitten im Interesse der Sache um gütige Belehrung. Wir unsererseits halten das für eine rein überflüssige Quälerei. Der, welcher die Mundart spricht, erkennt seine eignen Worte nicht in dieser Verkleidung, und der sie nicht spricht, kann zu dieser unkenntlichen Schrift ja doch auf keinem neutralen Instrument den richtigen Klang finden, sondern muß ihn sich von einem Eingebornen sagen lassen. Man muß also, wie die Engländer, Wörterbücher für die Aussprache machen, von deren Unzulänglichkeit Jeder überzeugt ist, abgesehen davon, daß auch hier das vernünftigste Princip auf einige mündlich zu überliefernde Grundklänge zurückweist.

Ein Portrait Goethe's.

(Schreiben an den Redakteur des Kunst- und Literaturblattes.)

Du verlangst von mir, lieber Freund, einige nähere Notizen über das Portrait Göthe's, das mich bei meinem letzten Besuche in Weimar gefesselt hatte und von dem ich Dir mit Interesse sprach. Bilder lassen sich schwer beschreiben; ich wünsche, ich könnte Dir das Portrait in einer guten Zeichnung vorlegen. Es befindet sich im Besitz des Herrn Sekretair Schuchardt, des Verfassers des gelehrten und geschätzten Werkes über Lucas Cranach. Es ist von Joh. Heinr. Meyer gemalt, dem bekannten Freunde Göthe's, dem „Kunscht-Meyer," dem Fachmann und eigentlichen Urtheilsbestimmer der „W. K.-F." (der „Weimarischen Kunst-Freunde.") Göthe ist darin etwa in seinem fünfundvierzigsten Lebensjahre dargestellt, sitzend, bis ans Kinn, in vollentwickelter Männlichkeit, in derber, einigermaßen altväterischer Tracht, wie er dieselbe stets gern hatte, dabei aber mit freiem, unfrisirtem und ungepudertem Haar. Das Bild ist, seltsam bei seiner ansehnlichen Dimension, mit Wasserfarbe auf Papier gemalt, — eine Technik, welche Meyer überhaupt liebte und welche mit seinen Studien nach den alten Meistern im nahen Einklange stand. Es hat daher etwas Trocknes, fast Freskoartiges im Ton. Auch die Gesammtfassung ist von dem Vorwurf der Trockenheit, selbst Steifheit nicht freizusprechen; das Bild macht im allgemeinen künstlerischen Sinn eben keine große Wirkung; aber die Wirkung wird eine sehr bedeutende, wenn wir uns der Individualität, welche es darstellt, unbefangen hingeben. Wir erkennen dann sofort die große Treue des Künstlers, das charakteristisch Eigenthümliche des Dargestellten, das naiv Menschliche seiner Erscheinung, das Heroische, welches diese zu einer so überwältigenden machte. Eben, daß der Künstler Nichts hinzugetragen hat, daß er mit so ernster Redlichkeit arbeitete, daß er zugleich aber die Erhabenheit dieser Natur sehr wohl empfand, giebt diesem Bilde seinen eigenthümlichen Werth. Ich kenne kein Portrait Göthe's, das wie dies, trotz der oben erwähnten Mängel, die Festigkeit, die eigentliche Deutschheit seines Charakters, selbst seine jeweilige Beschränkung auf das Einzel-Interesse mit seiner eigenthümlichen Hoheit, mit der Machtfülle seines Gedankens vereint zur Erscheinung brächte. Eine Vervielfältigung des Bildes, — wo möglich eine energische Radirung, welche den Absichten des Malers mit Sinn und Verständniß nachginge, — würde den wahren Verehrern Göthe's gewiß sehr erfreulich sein.

Berlin, den 13. September 1853. **F. Kugler.**

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 20. Donnerstag, den 4. October. 1855.

Inhalt: Hebräische Poesie. I. Die synagogale Poesie des Mittelalters von Dr. Zunz. — Ludwig Capet, ein historisches Gedicht von Adolph Schults.

Hebräische Poesie.

I.

Die synagogale Poesie des Mittelalters von Dr. Zunz.
Berlin, bei J. Springer. 1855.

Wer einen Anderen lobt, sagt man, stellt sich ihm gleich, wenigstens in Bezug auf das, was er an ihm lobt. Hiernach dürfte es in und außer Deutschland wenige Männer geben, welche den Verfasser des vorliegenden Werkes loben dürften ohne der Anmaßung schuldig zu werden. Wir wollen bescheiden von dem neuesten Werke desselben berichten. Bekanntlich ist der Dr Z. der Neubegründer eines eigenen Gebietes der Wissenschaft, welche einen besonderen Zweig eben sowohl der Literatur und Culturgeschichte, als auch der Archäologie und Sprachwissenschaft ausmacht, und die nur a potiori als Geschichte der jüdischen nachbiblischen Literatur bezeichnet werden kann. Seit 30 Jahren etwa für die verschiedenen Aeste dieses Zweiges thätig, hat er so zu sagen eine eigene Schule für denselben begründet, und er hat reichere Früchte getragen, als man von einem so kurzen Zeitraum, zumal unter so wenig begünstigenden Umständen erwarten konnte. Höchst bemerkenswerth ist vor Allem, daß diese Schule ausschließlich auf literarischem Wege, wenigstens ohne die Pflanzstätte eines Katbedervortrags zu Stande gekommen ist; alle die auf diesem Felde rühmlich bekannten Schriftsteller, wie Mich. Sachs und Rapponort, Fränkel und Dukkes, Steinschneider und Geiger, Jost und Jellinek u. v. A. knüpfen sämmtlich an die Leistungen von Zunz an, sind von ihm angeregt und angeleitet, und werden sich gern als seine Schüler bekennen. Dies Beispiel von der rein literarischen Entstehung einer wissenschaftlichen Schule ist in mancher Beziehung lehrreich, nur daß die Darlegung derselben hier nicht am Orte ist.

Das vorliegende Werk bildet einen abgesonderten und in sich abgeschlossenen Theil der Geschichte der hebräischen Poesie, es behandelt die synagogale, d. h. die für den gottesdienstlichen Gebrauch zum Gesang und Vortrag in der Synagoge geschaffene Poesie. Die Art und Weise, wie der Verfasser diese Geschichte behandelt, die Prinzipien und die Ausführung sind so vollständig und vollendet, daß wir kaum auf einem anderen Gebiete der Literaturgeschichte Gleiches antreffen werden; das Feld der classischen Literatur, obwohl seit mehreren Jahrhunderten bearbeitet, regelmäßig umgepflügt und wohl bestellt, hat kaum eine solche Frucht historischer Darstellung gewonnen, wie dieses Werk, das einem Boden angehört, der noch zu Anfang dieses Jahrhunderts ein urwäldliches Chaos war. Kühn, wie diese Behauptung erscheint, wird sie sich durch die Mittheilung des Inhalts sogleich rechtfertigen. Das Werk geht bis auf die Quellen der Geschichte zurück, d. h. nicht auf die Poesien bloß, sondern deren Ursprung, bis auf die inneren und äußeren Veranlassungen, auf die Kräfte und Triebe, woraus sie entsprungen sind. Die Darstellung der Geschichte umfaßt nicht bloß alle Dichter und jede Dichtung derselben, sondern auch die Nachweisung der Eigenthümlichkeiten jeder einzelnen, die genaue Schilderung derselben nach Inhalt und Form von der Abwägung des poetischen Werthes und Gehaltes bis zur Darlegung jedes Rythmus und Metrums; daran schließt sich eine reiche Auswahl von Uebersetzungen als Proben und endlich noch eine Reihe von Verzeichnissen allmälig entstandener poetischer, stylistischer und grammatischer Formen. Wir sehen hier also den weiten Weg von dem innerlichsten bis zum äußerlichsten der Poesie, von dem Quell und dem Gehalt des geistigen Lebens bis zu den lautlichen Mitteln seiner Darstellung; es ist in diesem Werke viel von dem stoffanhäufenden Fleiße früherer Jahrhunderte, der uns fremd geworden ist vor Ueberfluß an subjectiver Reflexion, und dennoch ebensoviel von der Frische, Geistigkeit, Höhe und Freiheit moderner Geschichtsbetrachtung. Das Werk zerfällt in 6 Capitel, das 1. unter dem Namen Psalmen umzeichnet den Geist hebräischer Poesie, am Gegensatz und Verhältniß zur Prophetie weist der Verfasser mit wenigen markigen charakteristischen Zügen die Doppelkraft und Aeußerung jedes Nationalgeistes in Gedanke und Gefühl, in Weisheit und Frömmigkeit, in Lehre und Gebet, Prophetie und Psalmen nach. Wenn alternde Völker ihre Freiheit verlieren, sterben die Propheten aus, d. h. die ächten; wenn die Cultur zur Knechtschaft und die Knechtschaft in's Elend geführt hat, wird die Klage laut, darstellend einerseits das Bewußtsein der Sündhaftigkeit, andererseits den Schmerz über die Leiden. Aus prophetischem Sauen wachsen Gebete: allein erst, wenn die Propheten verstummen, reden Psalmisten. Der Prophet hatte die Wahrheit laut verkündet vor zahlreichen Zuhörern. Der Psalmist klagt einsam und nur Gott ist sein Zuhörer; jener spricht zu den Sterblichen, dieser zu dem Unsterblichen; jener beschwört den Menschen, dieser Gottes Aufmerksamkeit. Der Prophet beleuchtet die Handlungen und bestimmt die Zukunft, während der Psalmdichter die Leiden beklagt und nur hoffen kann. Der Redner schildert die Thatsachen, der Betende erhebt zu der allgemeinen Idee, und die ganze Vergangenheit, episch im Munde des Propheten, wird im Psalm zur Elegie." Weiter hin heißt es: „Der Prophet voll des Geistes, oft arm an Worten, ringt mit beidem, mit Geist und Wort ... dem Dichter des Psalms ist das Wort Gottes bekannt, geläufig; ihm fließt die Rede, ohne Kampf singt er, was er empfindet." Der Verfasser offenbart in diesem Capitel, indem er dann weiter das Wesen und die Entwickelung des Psalms darlegt und den darin waltenden Geist durch Zeichnung eines „Normal-Psalms" zur Anschauung bringt, eine seltene Feinheit und Tiefe der geschichtsphilosophischen Betrachtung; das ganze Capitel umfaßt nur 9 Seiten, aber, wie obige Proben beweisen, ist in einem wahrhaft taciteischen Styl mit kargen Worten Reichthum, Fülle und Hoheit der Gedanken verbunden; die Rede ist selbst ein Spiegel prophetischer Kraft.

Nachdem so die innere geistige Urquelle der jüdischen Poesie nachgewiesen ist, beschreibt das 2. Capitel „Leiden," welche die äußere Veranlassung derselben waren. Es enthält die Geschichte all der aus Fanatismus, Habsucht, Rohheit und Grausamkeit entsprungenen Verfolgungen des jüdischen Volkes während der Jahrhunderte des finstern Mittelalters, es ist ein langes Capitel, 50 Seiten, die von Blut, Elend, Noth, Jammer und Unterdrückung jeglicher Art zeugen. Poesie ist ein Ausdruck des höheren edlen Menschenthumes; die Geschichte dieser Poesie aber ist zugleich eine der Kehrseiten aller Humanität, die Quelle dieser Poesie ist eine Thränenquelle. „Unter dem Drucke entlud das edlere Gemüth sich seiner schönsten Säfte, die gepreßte Blume gab ihren Duft, und der Gekettete erschien freier als sein Büttel." Piut und Selicha sind die beiden poetischen Formen, in denen die alten Propheten und Psalmen sich für die Synagoge verjüngen und erneuern; für den geschichtlichen Stoff aber, sagt der Verfasser, „aus dem des Mittelalters Vorträge und Psalmen gearbeitet wurden, sorgten Herrscher und Priester in den beiden Reichen, im Reiche des islamischen Königs der Könige, und im Reiche des apostolischen Knechts der Knechte."

Beide, Piut und Selicha, werden dann im 3. Capitel nach ihren verschiedenen allmälig entstandenen Arten und Formen mit einer ausführlichen Verarbeitung des gesammten, in der That sehr umfassenden Materials dargestellt und charakterisirt. Es ist höchst interessant die allmälige Entwickelung der poetischen Formen zu verfolgen, welche dann in Styl, Ausdruck, Bild, Reim und Metrum eine Höhe erreicht, welche der Verfasser treffend bezeichnet, indem er sagt: „die Donnerschläge der anhaltenden Reime kann keine europäische Sprache wiedergeben, den Blitz der Kürze haben die helfenden Hilfs- und Fürwörter ausgelöscht."*)

Wir können hier auf die Mittheilung auch nur des allgemeinen nicht eingehen, bemerken deßhalb nur, daß, während viele poetische Formen von den anderen Nationen entlehnt sind, manche andere dagegen, z. B. der verschränkte Reim hier selbstständig entstanden ist, dieser ist vor dem 12. Jahrhundert den europäischen Sprachen unbekannt, in der jüdischen Poesie aber schon anno 900 da.

Eine besonders bemerkenswerthe und darum selbst hier nicht zu übergehende Eigenthümlichkeit der synagogalen Poesie ist die Anlehnung und Verflechtung mit dem Bibelwort „den Glanzpunkt im Strophenbau, nicht selten das Herz der Strophe bildet die abschließende Bibelstelle, keiner anderen Sprache ist eine solche Verbindung der neuen und selbstständigen Schöpfung mit dem überlieferten Vorrath biblischer Sprüche auch nur in irgend einer annähernden Weise eigen; in manchen Gedichten fliehen und kommen die biblischen Worte wie das Thema in musikalischen Variationen; Haupt- und Begleitungsthema lösen fugenartig einander ab, und nach ihrem Vorbilde hat man später Gebetsgruppen gedichtet, die wie ein Kranz den Schrifttext umgeben. Diese Verflechtung des biblischen Wortes gab dem Gebet den heimathlichen Stempel, der Selicha die Gesangweise früher Jugend, von welcher nur das Kind des Hauses ergriffen werden konnte. Daher ist diese Poesie unübersetzbar."

Der Verf. breitet vor dem Leser den ganzen und vollen Reichthum historischer Formen aus; wenn nun der eigentliche Inhalt dieser Poesie fast immer derselbe bleibt, so dürfte eine solche Genauigkeit der Erforschung und Darstellung eine eben so fruchtbare als unfruchtbare Mühe erscheinen; dies wird sicherlich bei jedem der Fall sein, der so zuweilen und im Vorbeigehen in diese poetischen Bücher hineinblickt; das vorliegende Werk aber zeigt uns den glänzenden Lohn eines unermüdlichen Fleißes. „Israels Leiden und Hoffnungen," heißt es, „wurden durch alle Jahrhunderte gleichmäßig gehört, aber neben ihnen hören wir die Tritte des fortschreitenden Menschengeistes: die Vorstellungen ändern sich unvermerkt, und mit ihnen Einkleidung und Ausdruck." Freilich nur einem so feinen Ohr und einem so scharfen Auge, wie des Verfassers, konnten diese Fortschritte nicht entgehen. Für den historischen Genius ist jede Mühe lohnend und jeder Fund ein Pfund, das wuchert; die Schätze liegen für jeden da, aber nur die Sonntagskinder mit geweihten Augen können sie heben.

Das 4. Capitel des Werkes giebt uns die chronologische Geschichte der Selichadichter, soviel von ihrem Leben, als die spärlichen Urkunden uns wissen lassen, und so viel von ihren Werken, als nöthig ist, um ihre eigenthümliche poetische Kraft und Weise zu erkennen. Nachdem, wie oben bereits bemerkt, Vieles von der Uebersetzbarkeit ausgeschlossen ist, wird hier dennoch ein reicher Kranz von mehr als 200 Gedichten um den biographischen Ring gewunden. Die Uebersetzungen sind klar, dem deutschen Geiste angeeignet, immer correct und edel, bald einfach, bald schmuckvoll, je nach dem Original. Diejenigen poetischen Formen, welche überhaupt im Deutschen wiederzugeben sind, wie Rythmus und Reim, sind wiedergegeben. Es sei erlaubt hier wenigstens Eine Probe mitzutheilen, wie gewöhnlich ein Akrostichon mit dem Namen des *Verfassers*, diesmal Elchanan.

Einst die Jugendbraut, geliebt,
Mit reicher Morgengabe Dir beschieden;
Ach sie trauert schmerzbetrübt,
Verworfen, einsam und gemieden!

Lagerte auf köstlichen Gewändern,
Eines Gottesbundes Pfändern;
Ach sie muß ihr Lager ändern,
Die Bettlerin in fremden Ländern!

Chöre rings auf Erden priesen
Der Krone und des Gürtels Pracht;
Ach sie weint, verurtheilt abgewiesen,
Des Fluches Beute, hohnverlacht.

Anmuthsvoll und munter war ihr Schritt
Von Deinen Fittigen beschattet;
Ach sie jammert, irrt bei jedem Tritt
Um die Kinder leidend; fällt ermattet!

An Gott dennoch fest sie hält.
Nichts gilt ihr Tyrann und Held,
Ein Nichts die Macht, die jählings fällt, —
Deine Huld ist ihre Welt!

Das biographische Capitel schließt mit einem Rückblick auf die Leiden und den Geist der Zeit und mit den Worten: „die Musen des Schreckens und des Elends hatten Alle begeistert."

„Zwei neuere Jahrhunderte" umfaßt das 5. Capitel. Allmälig zertheilen sich die gewitterschweren Wolken des Fanatismus und der Tyrannei und einige Sonnenblicke der Humanität dringen hindurch in das Leben der Juden; zuerst besonders in protestantischen Landen. Mit dem Leid hört auch die Klage auf, und wenn auch die Bedrückung noch nicht fehlt, so wird doch die mörderische und blutsaugerische Verfolgung seltener; indessen „hatten die Ver-

*) Zuweilen geht durch eine ganze Strophe von 20 Zeilen derselbe eine Reim oder kehrt wohl auch zugleich als Doppelreim in der Mitte jeder Zeile, also 40mal wieder. Daß diese Reimfülle eigentlich nur durch die eigenthümliche Kürze der hebräischen Sprache möglich und nur neben derselben schön ist, leuchtet ein. — Es kommen noch andere, hier beliebte Formen zur Verschönerung der Strophe, wie z. B. der Beginn der nächsten Strophe mit dem Worte, welches die vorige schließt, und nicht blos bei der Strophe, sondern in derselben bei den Zeilen oder gar Halbzeilen kehrt derselbe zuweilen wieder. Von dem Bau und Klang einer solchen wohlgefügten Strophenart mag folgende Probe eine Anschauung geben:

Arid besichi besichi legochi
Legochi behasichi ki im beruchi
Beruchi bil'schoni bil'schoni elboni
Elboni lekoni nichar geroni.

folgungen des Glaubenshasses sich in einen bleibenden Druck verhärtet, und er gab Stoff den Leidenden für die Klage, den Denkern für die Betrachtung; feurige Naturen trieb er zur schwärmenden Mystik." Die Gedichte dieser Zeit sind Gebete; bei Unterdrückten wird der Ernst zur Andacht." Aber Lessing und Mendelssohn, unverabredet von Voltaire und Rousseau unterstützt, arbeiteten bereits an dem Sturze der Priestergewalt, — und Männer, wie Kant, Franklin und Washington waren vor hundert Jahren die Morgenröthe des Zeitalters, das alte Selicha's versteht, ohne zu neuen gedrängt zu werden."

Endlich haben wir der 26 Beilagen zu erwähnen. Sie sind das Werk eines wunderbaren Fleißes, einer unermüdlichen Emsigkeit. Sie enthalten wesentlich die Entwickelungsgeschichte der hebräischen Sprache während eines Jahrtausendes auf dem Gebiete der Poesie, aber nicht eine Geschichte, welche uns mit einigen allgemeinen Kategorieen abfertigt, sondern genaue historische Darlegung all der neu entstandenen oder aus anderen Quellen aufgenommenen Sprachformen. Bald werden uns lange und genaue Verzeichnisse von bestimmten grammatischen Flexionsformen, bald von eigenthümlichen Redewendungen, bald von dem ausgebildeten specifischen Reichthum an Wörtern zur Bezeichnung, z. B. des Verhältnisses zu anderen Nationen und Kirchen (allein für Rom sind über 50 Namen ausgeprägt), dargeboten; daneben andere Tabellen über Angelologie, über einzelne theologische Anschauungen u. s. w. u. s. w.; und bei jedem einzelnen Artikel dieser 120 Seiten füllenden Beilagen ist die Quelle angegeben, woraus er geschöpft ist. Ein Blick auf diese Arbeit wird demnach das Urtheil rechtfertigen, daß wir auf keinem anderen Gebiete der Litteraturgeschichte leicht einer so genauen umfassenden und gründlichen Darstellung begegnen werden. Wohl sind auch für die classische Litteratur mit ähnlicher Strenge und Ausdauer, die lexicalischen, grammatischen, historischen und philosophischen Seiten des Stoffes bearbeitet worden, aber nur durch Theilung der Arbeit. Diese ist allezeit fruchtbar, aber der wahre Werth und das höchste Ziel der Wissenschaft tritt erst in der Vereinigung aller der verschiedenen Momente eines und desselben Gegenstandes zu Tage, und hier ist sie unmittelbar und mit Eins gegeben; die genaueste Erforschung und mikrologische Beachtung des Einzelnen ist mit der größten Tiefe und Hoheit allgemeiner Anschauung in Wechselwirkung zu gegenseitiger Vollkommenheit verbunden. Wer für allgemeine Litteraturgeschichte, oder für die Geschichte des israelitischen Volkes, oder für die des Mittelalters, oder die der Humanität und ihres Gegentheils ein Interesse hat, sie alle werden in dem vorliegenden Werke eine reiche Ausbeute finden; wer mit der hebräischen Litteratur und Sprache, oder vollends mit der Entwickelungsgeschichte der letzteren sich beschäftigt, für den wird es unentbehrlich sein und allein die Beilagen werden ihm einen reichen Schatz des Wissens offenbaren. Wir können bei aller Zurückhaltung nicht umhin, einem bei der ganzen Lectüre dieses Buches empfangenen Eindruck einen Ausdruck zu geben; es ist der der innigsten Bewunderung, wie ein Mann mit dieser genialen Kraft und Gediegenheit des Geistes ein gut Stück seines Lebens an ein Werk gesetzt, welches das Gemüth bei einer ununterbrochenen Leidensgeschichte fesselt und elegisch umflort. Wahrlich nur die reinste Gluth für Humanität und das tiefste historische Leid bei deren Gegentheil konnte den Verf. so lange und so tief begeistert haben, durch die Thränen hindurch in diesem Gebiete klar zu sehen, so theilnahmsvoll und so leidenschaftslos zu bleiben. Gewiß hat er gefühlt, daß die fast allgemeine Unkenntniß dieser wunderbar reichen und schönen Leidenspoesie das hoffentlich letzte, aber gewiß nicht das kleinste Leid des Volkes ist, und vielleicht mochte er hoffen, daß der Lichtstrahl der Erkenntniß, den er aussendet, auch eine Wärme der Theilnahme erzeugen wird. In der That nur der edelste Sinn und die höchsten Motive konnten so viel Energie und Ausdauer verleihen, aus diesem schmerzensreichen Gefilde die Kunde zu holen von der Schönheit und Hoheit, die es birgt. Den vollen Lohn kann der Verf. eines solchen Werkes, das eben so mühevoll als genial, eben so weit als tief, eben so umfassend als eindringend ist, nur in dem Bewußtsein seiner Leistung finden; möge aber das kunstliebende, gebildete und gelehrte Publikum durch allgemeine Theilnahme beweisen, daß es solche Schöpfungen zu empfangen und zu besitzen würdig, daß es der Erkenntniß derselben und des ächten und gerechten Stolzes darauf theilhaftig ist.

Ludwig Capet.

Ein historisches Gedicht von **Adolph Schults**. — Elberfeld, Bädecker.

„Halb wachen, halb träumen, ist ein ermattender, rastloser Zustand. Wem die Gabe zu bezaubern, versagt ist, wolle nicht bezaubern; er lehre wachend, nicht träumend;" mit diesen Worten hat Herder schön und treffend die Grenze gezeigt, welche der Dichter nicht überschreiten darf, wenn er seinen Zweck, seine Wirkung nicht verfehlen will. Ganz wachen oder ganz träumen; mitten im Kampfe stehen der allzeit gährenden Elemente des nimmer rastenden Lebens, geschichtlicher Entwickelung, oder abgezogen davon, versenkt in die selbstgeschaffene Welt idealer Träume, das sind die beiden Pole, um welche sich die dichterische Schöpfung so lange dreht, als die lebendige Kraft ihres Kernes Dauer hat. In Zeiten allgemeiner Wachsamkeit flüchtet man freiwillig gern zum Gott der Träume, während dann, wann die Träumereien allgemein sind, der Ruf des Weckers oft zuerst ungern gehört wird, bis der träge Schläfer die fesselnden Bande sprengt und der hellen Morgensonne frisch entgegen schaut. Vorsichtig verhüllt sind die Fenster; auf weichen Socken schleicht die großmütterliche Sorgfalt, daß nichts den Schlummer des Träumenden störe; aber da tritt der ernste Freund herein, reißt die Gardine auf und zeigt hin auf das längst erwachte rege Treiben des Tages. So der Dichter historischer Begebenheiten. Aber er muß uns auch ganz wecken! Wir müssen es fühlen daß wir wachen, daß alles was wir sehen, Wahrheit ist und daß wir selbst mitten darin stehen. Nicht verschwimmend im nebelhaften Schimmer, sondern klar, scharf gezeichnet müssen sich die einzelnen Personen vor uns bewegen, wir müssen sie ganz sehen und es darf nicht ein Schimmer von zweifelhafter Unklarheit ihre Züge verwirren. Die größte psychologische Schärfe ist die höchste Vollendung, welche der historische Dichter erreichen kann.

Daß der Dichter des vorliegenden Buches dieses gefühlt hat, unterliegt keinem Zweifel; daß aber in einem so kurzen Gedichte eine solche Anzahl der verschiedenartigsten, heterogensten Charaktere im Gewirre einer Zeit, deren Beginn und Ende er mit feinem Takte in der Traumgestalt Rousseaus, dessen an Malesherbes gerichteten Worte im zweiten Kapitel, voll Kraft und edlen Feuers, zu dem Besten des Gedichtes gehören, und in der am Schlusse auftretenden Kerngestalt des jugendlichen Erben der Revolution, Napoleon Bonapartes, bezeichnet hat, erschöpfend, oder auch nur genügend sollten geschildert werden, war eine Aufgabe, welche die höchste dichterische Schöpfungskraft kaum zu bewältigen vermocht hätte. Nur die Achtung vor der außergewöhnliche Begabung bekundenden Anlage des ganzen Gedichtes, läßt uns dies sagen; denn wollten wir nach dem in demselben Geleisteten streng den ganzen Werth des Dichters messen, so müßte unser Urtheil bedauern, daß er mehr als kühn einen großen Stoff unzureichend behandelt hat. So aber begütigt die Hoffnung auf reifere, gediegenere Leistungen das unbefriedigte Gefühl, welches sich an vielen Stellen des Gedichtes aufdrängt. Jedenfalls hat der Verfasser bewiesen, daß er die erste Eigenschaft,

ohne welche kein historisches Gedicht möglich ist, besitzt: die Darlegung der Getriebe des Räderwerks der Geschichte, wo kein Theil für sich, sondern Alle für Alle bestehen, ist ihm im hohen Grade gelungen; wird er nun für die Folge größere Schärfe in der Charakteristik mit sorgfältiger Reinheit der Form sich aneignen, so steht ohne Zweifel bedeutendes von ihm zu erwarten.

In den beiden Hauptgestalten seines Gedichtes hat der Verfasser die gleichmüthige Ergebung des Königs in sein Schicksal neben den unbeugsamen, in seiner Machtlosigkeit ergrimmten Stolz der Königin zu stellen gesucht. Aber wie Ludwigs Gleichmuth zur armseligen Schwäche, so wird Marie Anteinettens verletzender Stolz zur Wuth einer gefesselten Tigerin. Gleich im ersten Kapitel sagt Ludwig:

Vergiß, vergiß, du Theure, denk, es sei
Dein Ludwig nur als schlichter Mann geboren.
Was soll die Größe, wenn sie nicht beglückt?
Was soll die Krone, wenn sie quält und drückt?
So legen wir denn Kron' und Scepter ab,
Und greifen still zu einem Hirtenstab.

Und im dritten Kapitel heißt es in derselben Weise von ihm:

Denkt er der Schmach, des tiefen Falls? o nein,
An Weib und Kind gedenkt sein Herz allein!

Umgekehrt würde dieser Satz eines Königs würdiger lauten und wenn auch die historische Persönlichkeit Ludwig XVI. nicht durch sehr kraftvolle Züge charakterisirt wird, so mußte ihn der Dichter immer königlich erscheinen lassen. Auffallend erscheint es auch, daß der König so wenig mit den großen Männern seiner Nation bekannt ist, um erst durch den Anblick der Traumerscheinung Rousseaus über dessen Persönlichkeit klar zu werden: wir wollen diesen Umstand indeß auf Rechnung der zu Grunde liegenden, bereits erwähnten Idee übertragen. Die Königin ist im ersten Kapitel ein Spielball grell abwechselnder Empfindungen. Als der König zu ihr tritt, heißt es:

Verhaßt, verhaßt ist er der Königin.

und gleich darauf:

Sie liebt ihn doch und wärmer als vordem.

In fieberhafter Aufregung macht sie dem König seine Schwäche zum Vorwurf, verflucht Frankreich und ruft Rache für die an ihr verübten Greuel herab;

Und nieder sinkt sie in den Sessel, stöhnend;
Ihr müdes Auge sank allmälig zu:
Und sieh'! allmählig lagert sich die Ruh'
Auf ihrem Antlitz, friedlich und versöhnend.

Diese Inconsequenz in Bezug psychologischer Schilderung geht durch das ganze Gedicht. Malesherbes, dessen Tochter, Barbaroux, welchem auch hier, wie in allen poetischen Schilderungen der französischen Revolutionszeit, die Rolle des Liebhabers zugetheilt ist, sie alle leiden mehr oder weniger an schwankender Haltung und der Leser kann für Niemand unter ihnen ein eigentlich persönliches Interesse gewinnen. Die Mängel in der Form überwiegen fast noch die schon gerügten Härten in der Ausdrucksweise, Oberflächlichkeiten in der Behandlung des Reims finden sich auf jeder Seite, und der Anfang des vierten Kapitels:

Der Morgen kam — Malesherbes, der Tag ist da,
Und deine Seele ruft Victoria!

ist eine schlechte Einleitung zu der darauf folgenden sehr schön empfundenen Scene, wo Malesherbes, die verhüllte Büste Mirabeaus im Conventsaale erblickend, an der Rettung des Königs zu zweifeln beginnt. Solche Vernachlässigungen rächen sich schwer, denn die Art der Behandlung giebt dem Leser die Stimmung, mit welcher er das Dargebrachte auffaßt und es läßt sich hier, wo Inhalt und Form durch die harmonische Verschmelzung erst den ganzen Zweck des Dichterwerks erfüllen, nicht das Gleichniß vom süßen Kern in rauher Schale anwenden. Die Sitzung des Nationalconvents, in welcher über das Schicksal des Königs abgeurtheilt wird; die finstere Schwüle des Augenblicks der Entscheidung, der wilde Hohn des Berges, der schon über das Verhängniß, welches auf die Girondisten mit dem verurtheilten Könige hereinbricht, triumphirt — dies sind Stellen, welche für vieles Verfehlte einigen Ersatz geben und das Gericht in jedem Falle lesenswerth und interessant machen.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 21. Donnerstag, den 18. October. 1855.

Inhalt: Theodor Fontane. — Neue Romane.

Theodor Fontane.

Es mag allerdings, um das Höchste in der Poesie zu erreichen, dem Dichter die Fähigkeit, den Stoff lediglich aus sich selber zu entwickeln, die Gestalten seiner Phantasie, nachdem sie einmal geschaffen, völlig abgetrennt und selbständig von sich handeln und leben zu sehen, erforderlich sein; gleichwohl ist diese Kunst eine so freie, daß wir im Mittelpunkte unsrer Literatur und im Herzen unsers Volkes einen Dichter sehen, welcher jene Fähigkeit nicht besaß, und in dessen Werken wir, in dramatischen wie in epischen Stücken, stets und unabweisbar die Persönlichkeit des Autors, die eigenthümliche Art seines Geistes und Gemüthes so empfinden, daß wir darüber zu einem ungemischten Interesse an dem behandelten Stoffe nicht gelangen können. Zu diesen letzteren Dichternaturen, die wir wie Schiller, so wenig ihm das eigentliche Lied geglückt ist, die wesentlich lyrischen nennen möchten, wenn nicht fast überall die Reflexion dem unmittelbaren Ausdruck der Empfindung in den Weg träte, gehört auch **Theodor Fontane**, der mit einer Sammlung von Gedichten (Berlin, Carl Reimarus,) zuerst im Jahre 1851 in die neueste Literatur eintrat. Der lyrische Theil dieser Sammlung ist vorzugsweise eine Gedankenpoesie, wie ihn denn auch der Verfasser selber unter die Rubrik „Lieder und Sprüche" gestellt hat; doch steht dieser Gedankengehalt, wenn wir im Ganzen auch mehr Enthusiasmus als Innigkeit in der Natur des Dichters finden, stets unter dem Einfluß der Empfindung oder ist vielmehr geradezu aus ihr hervorgegangen. Die meisten dieser Gedichte sind das, wofür man vor einigen Jahren in der Poesie den Namen „Vigilien" erfand; der Dichter hat in ihnen niedergelegt, was er in seinem Verhältniß zu Gott, zu den Menschen und an sich selber an Kampf und Zweifel durchmachte. Sie sind daher, wir möchten mit einem juristischen Ausdruck sagen, „höchst persönlich" und von einem fast biographischen Interesse. Wir sehen in ihnen eine jugendlich ringende Persönlichkeit im Kampfe mit unzusagenden Lebensverhältnissen, von denen der Dichter bald um jeden Preis sich losreißen will, an die er sich dann aber wieder im Gefühl menschlicher Unzulänglichkeit gefesselt fühlt, bis er endlich das „still getragne Joch" abschüttelt, sich der Poesie als seinem Lebensberufe zuwendet, und als „neugeborner Sänger" im Vollgefühle der errungenen Freiheit ausruft:

Nun kann ich wieder wie die Lüfte schweifen,
Am Strom, im Wald aufs Neue bei den alten
Geliebten Plätzen Rast und Andacht halten,
Und lächelnd nach der Abendröthe greifen.

Dem Markte fern, dem Feilschen und dem Keifen,
Fühl' ich der Seele Schwingen sich entfalten,
Mir kehrt die Kraft, mein Denken zu gestalten,
Der Keim wird stark, zur Frucht heranzureifen.

Bald werd' ich neu zu Freud' und Frohsinn taugen;
Schon lern' ich aus des Frühlings heitren Klängen,
Wie süßen Nektar, Lust am Leben saugen;

Schon lächl' ich wieder, statt den Kopf zu hängen,
Und zwischen mich und deine lieben Augen
Seh' ich sich fürder keine Wolke drängen.

Bald aber, wie es bei einer Persönlichkeit natürlich, deren wesentliches Element die Begeisterung ist, sehen wir ihn durch das Geschwätz der Gevatterschaft gequält und gedrungen, sich durch eigenen Zuruf darüber zu erheben; an einer andern Stelle wieder sucht er sich über „die irdischsten der Erdensorgen" zu trösten und sagt in den letzten Versen, in denen sich die Poesie mit der Geliebten und der Besitz derselben mit seiner neuen Berufswahl zu identifiziren scheint:

Doch ob das Glück mir auch ein dürrer Bronnen,
Und ob ich auch entbehren mag und leiden,
Ich habe doch das beste Theil gewonnen.
Und sollt' ich diese Stunde noch entscheiden
Mich zwischen dir und einer Welt von Wonnen,
Es bliebe doch beim Alten mit uns Beiden.

Und das ist das Schöne an diesen Gedichten: die Gemüthserhebung und der Glaube behalten schließlich überall die Meisterhand. Daß sie außerdem auch ihrer Form nach, des so sehr individuellen Inhalts unerachtet, eines allgemeinsten Interesses werth sind, dafür möge noch ein Gedicht hier Zeugniß geben, in welchem der Dichter die sittlichen Lebensformen mit den Bedürfnissen seines innern Lebens in Einklang zu bringen sucht:

Zur Verlobung.

Es paßt uns nicht die alte Leier
In unsern jungen Liebesrausch,
Wir denken und wir fühlen freier,
Und wollen's auch beim Ringetausch;
Der Treue Pfand zu dieser Stunde
Empfang' es in Champagner-Wein:
Der güldne Ring auf Bechers Grunde
Soll Sinnbild meines Lebens sein.

Laß übersprudeln mich, und freue
Der Kraft dich, die da schäumt und gährt;
Tief innen, wie dies Bild der Treue,
Lebt meine Liebe unversehrt.
Trink' aus! begeistern und erheben
Laß dich zu heil'ger Leidenschaft,
Und trinke dann aus meinem Leben
Dir gleiche Lust und gleiche Kraft.

Wie uns übrigens der Dichter seine Empfindungen meister durch Vermittlung der Reflexion" giebt, so führt ihn die Eigenthümlichkeit seiner Natur im weitern Verfolge auch zum Allegorischen und Lehrhaften; und die Dinge um ihn her, der Schnee, die Wolke ein gelähmter Zugvogel, veranlassen ihn zu beschaulichen, zum Th

sehr reizenden und tiefsinnigen Gedichten, deren besonderer Vorzug überall darin besteht, daß sie von einer lebhaften und eigenthümlichen Gefühlserregung getragen sind.

Besondere Vorliebe und Beruf scheint Fontane für die Ballade zu haben, durch welche er auch bisher dem Publikum am bekanntesten geworden sein mag. Zugleich ist dies aber die Dichtungsart, worin die angedeutete Natur des Verfassers am meisten zu Tage tritt; denn, so wenig er es unterläßt, seine Helden so wie die Scenerie, in der sie auftreten, zu charakterisiren, so entläßt er sie doch niemals aus dem Banne und der Atmosphäre seiner empfindungsvollen Begeisterung; er begleitet sie unablässig mit seiner Liebe, seinem Zorn und seinem Mitleid, und überall und zunächst sehen wir die Gestalt des Rapsoden selbst, der mit beredtem Munde uns diese Vorgänge schildert, auch wohl, von der eignen Darstellung fortgerissen, selber in die Scene tritt, wie dies in „Schloß Eger" der Fall ist, wo der Dichter, nachdem er uns den Tod der böhmischen Grafen geschildert, am Schlusse, die objective Vortragsweise aufgebend, in die Handlung hineinruft: „Schau nicht in die Sterne! Rette Dich, Wallenstein!" In dem schwunghaften Vortrage und dem feinen Pathos, in einer gewissen Feierlichkeit und Pracht der Sprache, wie wir solches seit Schillers Dichtungen dieser Art nur noch in dem „Herz von Douglas" von Strachwitz gefunden haben, liegt daher auch ein Hauptreiz der Fontanischen Balladen. Trotz der geistigen Verwandtschaft ist es aber nicht sowohl Schiller, der in der Periode des Werdens als Vorbild auf den Dichter eingewirkt hat, als vielmehr der seiner Natur viel ferner stehende Bürger, unter dessen Einfluß und in dessen Weise er die stillen Trauerspiele am Hof und Heerd und aus dem täglichen Leben darzustellen gesucht hat. Hier, wo es ihm mitunter nur darum zu thun ist, ein Gefühl oder einen Gedanken in Scene zu setzen, wie z. B. in „Schön Anne" und „Graf Hohenstein" erfindet er seine Stoffe selbst. Doch scheint er, wenn wir aus dem später im Deutschen Museum abgedruckten „Tag von Hemmingstedt" und den Balladen in der Argo (Belletristisches Jahrbuch für 1854, herausgegeben von Th. Fontane und Fr. Kugler) schließen dürfen, diese Art der Conception gänzlich verlassen, und die Vorliebe für das historische, worin auch ein großer Theil der gesammten Gedichte wurzelt, ein für alle mal nach dieser Richtung hin die Auswahl seiner Stoffe bestimmt zu haben, welche er nun, statt sie aus sich selbst zu schöpfen, zwischen den Zeilen der Geschichte findet. Ueberhaupt liegt Fontanes poetische Begabung mehr in der Darstellung als in der Erfindung; die Schilderung, der Vortrag, ist seine eigentliche Force, und von dieser Seite ist es begreiflich, daß, wie vorhin erwähnt, Bürger und späterhin Freiligrath, sowie in der unten zu erwähnenden „Schönen Rosamunde" und in den „Männer und Helden" auch Uhland auf ihn eingewirkt haben, bis er endlich in den altenglischen Balladen, von denen uns seine Uebersetzungen vorliegen, ein bleibendes Vorbild und zugleich, da überall in der Behandlung die starke und eigenthümliche Subjectivität des Dichters hinzutritt, seinen eigenen selbstständigen Ton gewonnen zu haben scheint. Hieher gehören aus der Sammlung schon „Schloß Eger" und „Marie und Bothwell", obgleich diese wiederum in Styl und Behandlung gegen die später in der Argo abgedruckte „Johanna Gray" und „die Hamiltons" zurückstehen. Leider gestattet uns der Raum nicht, eine dieser Balladen hierher zu setzen. Wir bemerken nur noch, daß sie fast alle, sei es in Folge des erwähnten Bildungsganges oder einer besonderen Vorliebe für die englische Geschichte, fast sämmtlich aus dieser ihre Stoffe entlehnen, wozu übrigens auch ein zweimaliger längerer Aufenthalt ihres Verfassers in London das Seinige beigetragen haben mag. Wir finden an sich hiergegen nichts zu erinnern, und wollen nur als Wunsch aussprechen, daß der Dichter nicht unterlassen möge, mitunter, wie in dem „Tag von Hemmingstedt", auch seine Augen auf der Heimath ruhen zu lassen.

In den obenerwähnten Uebersetzungen altenglischer Balladen scheint der Dichter, wie er dies auch selbst bei den in der Argo mitgetheilten Stücken ausspricht, nicht sowohl einen literarhistorischen, als vielmehr lediglich einen poetischen Zweck verfolgt zu haben; es sind daher auch je nach der Beschaffenheit des Einzelnen mehr Bearbeitungen als Uebersetzungen; denn der Uebersetzer ändert oder verwirft stellenweise oder tritt auch wohl selber dichtend hinzu, ganz wie es ihm erforderlich scheint, um aus den alten Dichtungen ein künstlerisches Ganze herzustellen. Ueberall aber ist die Natur unseres Dichters so wirksam, daß sie sämmtlich, wie sie nun vorliegen, in seinem Ton und wie aus einem Gusse geschrieben sind. Ob dies Verfahren an sich berechtigt sei, scheint uns eine müßige Frage, und die Entscheidung derselben lediglich vorkommenden Falls von dem Talente dessen abzuhängen, der es einschlägt. Wer aber den wunderschönen „Aufstand in Northumberland" in der Argo gelesen hat, wird unserem Dichter diese Berechtigung nicht abzusprechen wagen.

Ein eigenthümliches und, obgleich es dem Verfasser irgendwo die Xenie

> Der bei Hemmingstedt des Siegs Standarte getragen,
> Flicht nun als Perüquier preußischen Helden den Zopf.

eingetragen, theilweise vortreffliches Werk sind die „Männer und Helden" (Berlin 1850), worin in acht Liedern preußische Kriegshelden gefeiert und charakterisirt werden. Wie wir schon erwähnten, steht der Dichter hier noch unter Uhlands Einfluß. Daß die Sachen zum Theil den Eindruck größerer Selbständigkeit machen, als worauf sie in der That Anspruch haben, beruht auf der glücklichen Wahl des Stoffes, die immerhin ein Verdienst des Verfassers bleibt. Die Gedichte haben, woraus sich auch die starken Sympathien und Antipathien, welche sie gefunden haben, erklären lassen, etwas specifisch Preußisch-Militärisches. Im „alten Derffling",

> Sonst focht er still und friedlich
> Nach Handwerksburschen-Recht,
> Jetzt war er unermüdlich
> Beim Fechten im Gefecht;
>
> Er war der flinke Schneider,
> Zum Stechen wohl geschickt,
> Oft hat er an die Kleider
> Dem Feinde was geflickt.

tritt dies am wenigsten und daher die Verwandtschaft mit Uhland am meisten hervor. Der „alte Dessauer",

> Wir haben viel vonnöthen,
> Trotz allem guten Rath,
> Und sollten schier erröthen
> Vor solchem Mann der That.
>
> Verschnittnes Haar im Schopfe
> Macht nicht allein den Mann;
> Ich halt es mit dem Zopfe,
> Wenn solche Männer dran.

„Ziethen" und namentlich „Seidlitz" konnten in dieser Weise vielleicht nur von einem Preußen geschrieben werden. „Schwerin" und „Keith" dagegen, zum Theil auch „Schill", sind mehr äußerlich gehalten und stehen weit unter den erstgenannten. — Aus dem begleitenden Widmungsgedicht „An den Grafen Schwerin, zur Zeit Präsidenten der zweiten Kammer" erfahren wir die politische Gesinnung des Verfassers, die auch auf seine übrigen, namentlich historischen Dichtungen nicht ohne Einfluß ist:

> Du stehst in Lieb' und Treue
> Zu Thron und Herrscherhaus,
> Und baust doch für das Neue
> Die alten Pfeiler aus.

und zum Schlusse:

Treulos sind alle Knechte,
Der Freie nur ist treu.

Das Gedicht „Von der schönen Rosamunde“ (zweite Auflage. Dessau; bei Moritz Katz, 1853), welches in neun Kapiteln die bekannte Liebesgeschichte König Heinrichs mit Cliffords schöner Tochter mehr erzählend als darstellend behandelt, möchten wir der sauber gearbeiteten Verse unerachtet unter die Jugendarbeiten unseres Dichters zählen. Es entbehrt nämlich, wie das in den späteren Fontaneschen Balladen nirgends in dieser Weise vorkommt, die Charakteristik der auftretenden Personen so sehr jedes tieferen und individuellen Zuges, daß namentlich die Königin Leonore in ihrer einseitigen Böswilligkeit ganz wie die Figur eines Kindermärchens wirkt. Im Uebrigen ist, was damit zusammenhängen mag, daß es dem Dichter hier nicht sowohl auf bedeutende Handlung, als der Natur des Stoffes nach auf Situationen ankam, der Beschreibung der Scenerie und insbesondere der Naturschilderung ein großer Theil des Gedichtes eingeräumt, und es sind unserer Ansicht nach eben diese Partien, welche demselben einen verhältnißmäßigen Werth verleihen. Ganz vortrefflich in dieser Beziehung ist das achte Kapitel, worin der Sturm, bei Schloß Woodstock vorüberjagend, Rosamundens Hülfeschrei auffängt und ihn über's Meer nach Frankreich bis in des Königs Zelt hinüberträgt, und nicht weniger das zweite Kapitel, worin Heinrich Rosamunden in nächtlichem Ritte nach Schloß Woodstock führt:

Es regt sich nichts, nicht Blatt, nicht Ast,
Kein Ton von Nachtigallen:
Es glaubt das Ohr, es höre fast
Die Mondesstrahlen fallen.
So klar-durchsichtig ist die Luft:
Man sieht der Nachtviole Duft
Wie Wölkchen aufwärts steigen.

In dem vorerwähnten Jahrbuche Argo ist der Dichter zuerst auch als Novellist aufgetreten. Die erste dieser Novellen „Tuch und Locke“ scheint uns in Ton und Colorit so sehr gelungen, daß wir durch die Frische und Lebendigkeit der vor uns entfalteten Situationen fast für die hier noch obwaltende Schwäche der Composition und ein paar kleine Ungeschicklichkeiten der Ausführung entschädigt werden; die zweite „James Monmouth“, welche wiederum aus der englischen Historie entnommen ist und in kühnen aber skizzirten Zügen das Schicksal der unglücklichen Stuarts erzählt, wüßten wir nicht besser zu charakterisiren, als wenn wir sie eine Fontanesche Ballade in Prosa nennen. Denn in der That besitzt sie alle Eigenthümlichkeiten und, soweit dieselben reichen, auch alle Vorzüge einer solchen, und überdies vielleicht das beste lyrische Gedicht des Verfassers:

Es zieht sich eine blutige Spur
Durch unser Haus von Alters,
Meine Mutter war seine Buhle nur,
Die schöne Lucy Walters.

Am Abend war's, leis wogte das Korn,
Sie küßten sich unter der Linde,
Eine Lerche klang und ein Jägerhorn, —
Ich bin ein Kind der Sünde.

Meine Mutter hat mir oft erzählt
Von jenes Abends Sonne,
Ihre Lippen sprachen: ich habe gefehlt!
Ihre Augen lachten vor Wonne.

Ein Kind der Sünde, ein Stuartkind,
Es blitzt das Beil von weiten,
Den Weg, den alle geschritten sind,
Ich werd' ihn auch beschreiten.

Das Leben geliebt und die Krone geküßt
Und den Frauen das Herz gegeben,
Und den letzten Kuß auf das schwarze Gerüst —
Das ist ein Stuart-Leben.

Das dem Erscheinen nach neueste Werk Fontanes, „Ein Sommer in London“, eine Frucht seines zweimaligen Aufenthalts daselbst, bestätigt uns, was wir vorhin über die dichterische Persönlichkeit des Verfassers gesagt haben. Bei aller Kenntniß des Landes, so wie seiner Geschichte und Literatur, womit ohne Zweifel ausgerüstet er dort die Dinge und Verhältnisse angeschaut, erhalten wir nicht sowohl eine Darstellung dieser Dinge selbst, als vielmehr des Eindrucks, den sie ihm zurückgelassen, und dadurch freilich ein ebenso interessantes als geistvolles Buch, worin fast jedes Kapitel sich zu einem kleinen abgeschlossenen Ganzen abrundet.

Indem wir hiemit von dem Dichter Abschied nehmen, können wir nicht umhin, auszusprechen, daß, so Schönes er auch geleistet haben mag, doch seine besten Leistungen unserer Ansicht nach noch in der Zukunft liegen, vorbehaltlich dessen, was sein Pult uns vielleicht noch verschließt.

Wie wir hören befindet er sich jetzt wieder in England, um ein Buch über die altenglische und schottische Balladenpoesie zum Abschluß zu bringen.

Neue Romane.

Ein Staatsgeheimniß. Von Levin Schücking. — Leipzig, Brockhaus.

Es giebt gewisse Aufgaben, gleichsam Ahasvere der Literatur, (und Ahasver ist selber einer davon) die immer und immer wieder Autoren zu neuer Lösung anlocken, vielleicht weil sie in mannigfachster Weise oder auch niemals zu lösen sind. Ein solcher Ahasver, nicht blos der Dichtung, sondern auch der Weltgeschichte, ist der verschollene Königsohn, wunderbar dem Thurm und den Händen der Mörder entgangen — und auch sein Widerschein, der kecke Betrüger, der sich für ihn ausgiebt. — Denn gerade darin besteht der Hauptreiz dieses Stoffes, daß er Unschuld mit Verbrechen, heilige Wahrheit mit frechem Betrug in eben so nahen Kontrast bringen läßt, wie den höchsten irdischen Anspruch mit der tiefsten äußerlichen Schmach.

Es ist bekannt, wie lebhaft er Schiller beschäftigt hat, bald als russischer Demetrius, bald als letzter Plantagenet, den Perkins und Lambert Simnels gegenüber. Aber keine Gestalt dieser Art liegt unsrer Zeit und unserm Interesse, wenigstens historisch näher, als der unglückliche Pflegling des Schusters Simon, der Sohn Ludwigs und Marie Antoinettes. Er ist denn auch bald als Uhrmacher Naundorff, bald als amerikanischer Geistlicher der Held einer eignen kleinen Literatur geworden, die nichts weniger als Dichtung, sondern verkannte historische Wahrheit sein will. Es war unstreitig ein sehr glücklicher Gedanke Schückings, ihn, wenn wir nicht irren, zum ersten Mal zur Hauptfigur eines Romans zu wählen. Auch der Verfasser des „Staatsgeheimnisses“ hat (und mit Recht) die Mittheilung und Benutzung gewisser auffallender Daten und historischen Dokumente nicht verschmäht, um den nöthigen thatsächlichen Hintergrund für seine Gestalten zu gewinnen. Er stellt von vorn herein seinen Prätendenten als den echten unzweifelhaften Sohn der Capets hin. Allerdings ging dabei ein Theil jenes schillernden Interesses verloren, das den Leser zwischen Glauben und Unglauben angenehm schwanken läßt, aber dieser Verlust war vom Standpunkt des Werkes ein nothwendiger.

Durch treue Freunde aus dem Temple gerettet, mancherlei Nachstellungen der zeitigen Gewalthaber glücklich entronnen, finden

wir den jungen König ohne Reich in dem Hause eines deutschen Freiherrn geborgen, dessen Gattin dem französischen Adel angehört. Seine Umgebung erkennt ihn an, nur den Dienern ist er einfach Monsieur Charles, ein junger französischer Edelmann. Vor Allen ist ihm eine junge Dame, Septimania v. Bougencourt, Nichte der Schloßherrin, in unbegrenzter Unterthanentreue ergeben. Seinetwegen hat sie Frankreich, seinetwegen ihrem Jugendverlobten und Cousin, Lancelot v. Rencarville, den Rücken gewendet, ist dem Kloster, wohin sie ihre anders gesinnten Verwandten eingekerkert, entflohen und ihm in das Haus ihres Onkels nachgefolgt.

Der Prinz vergilt seinerseits ihre Treue mit einer heißen und reinen Leidenschaft, die ihr Herz zwar erwidert, aber ihr jungfräulicher Stolz, ihr Verstand und ihr Unterthanengefühl gleichmäßig abweisen. Dieses Herzensverhältniß bildet nebst dem Conflict, der in dem Prinzen zwischen den Ansprüchen seiner Geburt und seinem wenig dafür geschaffenen, edlen, aber allzuweichem Character obwaltet, den eigentlichen sittlichen und ästhetischen Kern der Erzählung, dem wir, besonders in der Anlage, unsere volle Anerkennung nicht entziehen können.

Die eigentliche Handlung dreht sich ihrerseits fast ausschließlich um eine Kassette, die das „Staatsgeheimniß," nämlich die Beweisdocumente des Prinzen, enthält. Sie ihm zu entreißen, kreuzen sich Bemühungen der französischen Behörden, geheime Spezialmissionen des ersten Konsuls, wundersam mit den Intriguen einer feindlichen Emigrantenpartei, die den Prinzen für einen Betrüger und den Grafen v. Provence (Ludwig XVIII., — nach dem Verfasser den eigentlichen bösen Genius des Hauses Bourbon) für den rechtmäßigen König hält, — an ihrer Spitze Septimaniens Tante, Gräfin v. Rencarville, Mutter jenes Lancelot, dessen verschmähte Liebe ihr Mutterherz weder der Nichte, noch dem Prätendenten verzeihen kann.

Ein verwegener junger Rheinländer, Ulrich Spangenberg, ist der Hebel, der in diesen Konflicten vom Verfasser manniglich und nicht ohne poetische Willkühr in Bewegung gesetzt wird, und endlich die Kassette in die Hände der Gräfin bringt. Aber noch einmal enthält der Eigenthümer sie zurück; Septimaniens Hand, ihrem Vetter Lancelot zurückgegeben, ist der Preis, den sie großmüthig dem Heil ihres Königs darbringt. Sie gewinnt dem Letztern damit die Treue und Anerkennung Lancelots, aber nicht die Versöhnung ihrer Tante, deren Werk die endliche Verhaftung des unglücklichen Prinzen ist. Doch nicht ohne Strafe; in vergeblicher Vertheidigung des Dauphins fällt tödtlich verwundet der arme Lancelot, und Septimanien bleibt von allen Hoffnungen und Opfern nur die Pflicht, die geknickte Mutter zu Tode zu pflegen.

Es hat dem Verfasser nicht gefallen, — was nicht eben fern zu liegen scheint — auch seinem Helden ein tragisches Ende zu Theil werden zu lassen. Er verschwindet zwar im Donjon von Vincennes, aber nicht für immer, und eine gleichsam statistische Notiz belehrt uns auf der letzten Seite, daß laut Todtenregister Charles Louis de Bourbon, Duc de Normandie, bekannt unter dem Namen Carl Wilhelm Naundorff, am 10. August 1845 zu Delft gestorben sei.

Bei aller Anerkennung der Grundidee, der Characterzeichnung in den Hauptfiguren, und vieler schönen und geistreichen Einzelnheiten können wir uns von der eigentlichen Ausführung nicht ganz befriedigt finden. Namentlich und vorzüglich erscheint uns die Herbeiführung und Motivirung der einzelnen Ereignisse oft weit mehr kühn als glücklich.

Wir verlangen gewiß nicht, daß der Autor eines Romans sich an die gemeine Wahrscheinlichkeit kette. Auch das Wahre ist ja nicht immer wahrscheinlich. Zumal im vollen Lauf der Erzählung, so zu sagen in der Hitze des Gefechts, verträgt jeder Leser gewisse Ansprüche an seine Glaubensfähigkeit. Aber etwas anderes ist es, wenn sich von der ersten Seite an Unwahrscheinlichkeiten der schlimmern Art, nämlich sittliche und characteristische aneinanderreihen. Wir begnügen uns, das erste Glied dieser Kette, allerdings eins der stärksten, anzuführen.

Beamte der Republik haben den speziellen Befehl des allmächtigen Ersten Consuls, ein Kloster am Rhein (auf franzöf. Gebiet) aufzuheben und sich dabei der bewußten Kassette zu bemächtigen, (deren Inhalt ihnen allerdings unbekannt ist.) Die Aufhebung ist erfolgt, das Kästchen, ohne einen Widerspruch der Mönche, in den Händen des Beamten. Nichts erscheint einfacher, als den Bericht darüber nebst dem corpus delicti selbst dem Gewaltigen abzuliefern und jedes Lohns pünktlicher Pflichterfüllung gewärtig zu sein. Aber dann wäre die Geschichte der Cassette zu Ende gewesen, eh' sie angefangen!

Statt dessen zieht es Einer dieser würdigen Beamten, im Einverständniß mit dem Andern, vor, in Mönchstracht verkleidet auszugehen und einen ihm völlig unbekannten jungen Burschen (den oben erwähnten Spangenberg) zum heimlichen Wegschaffen des kostbaren Fundes zu werben. Auf dem Wege durch den Wald soll er dann allerdings (wenn er ihn nämlich gewissenhafterweise einschlägt) aufgehoben und gegen die armen Mönche wegen angeblicher Beseitigung der Cassette juristisch verfahren werden. Wir dürfen wohl kaum hinzusetzen, daß der treffliche Beamte die Cassette niemals wiedersieht. Der Verfasser selbst wird nicht müde, denselben das ganze Buch hindurch mit den Folgen dieses Stratagem aufs mannigfachste zu quälen, was uns etwas — undankbar scheint. Denn wie gesagt, das Stratagem ist der Eingang und Grundpfeiler der ganzen Erzählung.

Noch eine andere Bemerkung können wir nicht unterdrücken. Es ist vielleicht historisch nachweisbar, daß manche Royalisten dem Ersten Consul die Rolle eines Monk zugetraut haben. Aber daß Septimania, daß der Prinz selbst diesen Glauben nähren, daß der letztere in ähnlichen Gedanken sogar eine Unterredung mit dem Usurpator sucht und findet — natürlich nicht ohne aufs Grausamste enttäuscht zu werden — das bringt uns, der Verfasser möge uns verzeihen, eine Meinung von der Urtheilskraft dieser Personen bei, die uns über das Fehlschlagen ihrer großen Hoffnungen einigermaßen trösten könnte. Auch in anderer Hinsicht hätten wir es charakteristischer und consequenter gefunden, wenn der junge Königssohn im Gefühl seiner Ansprüche jede Transaction mit dem Usurpator hartnäckig verweigerte. Freilich hätten wir dann eine der bedeutendsten Scenen des Werkes eingebüßt.

Wenig glücklich ist der Verfasser, wo er scherzen will. Die kleinen Neckereien, die sich Septimania (Cap. 7) gegen den Vertrauten ihres Königs, Graf Montmorin, die Repliken, die sich Talleyrand (Cap. 10) gegen Napoleon erlaubt, dürften weder den Hörern noch den Sprechern sonderlich passend erschienen sein. Auch im Ganzen sind seine komischen Figuren, der allzupfiffige Beamte Dommermuth, der Weinreisende, der Sekretair des Freiherrn, nicht der stärkste Theil seiner Composition, doch nehmen wir gern die Herren v. Scheerenfiueth, Vater und Sohn, feierlich von dem Gesagten aus. Die gleichmäßige Einfalt der französischen Beamten mindert ein wenig das Vergnügen, sie wiederholt angeführt zu sehen.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 22. Donnerstag, den 1. November. 1855.

Shakespeare auf der modernen englischen Bühne.

Erster Brief.

(Heinrich VIII. im Prinzeß-Theater.)

Es ist eine in Deutschland ziemlich allgemein verbreitete Ansicht, daß Shakespeare von der englischen Bühne verschwunden sei. Dies ist doch nur sehr annäherungsweise richtig. Er existirt oft da, wo er am wenigsten vermuthet wird, und eine Londoner Zeitung theilte dem erstaunten Publikum vor nicht allzulanger Zeit mit, daß in dem östlichsten Theile der Stadt ein altes Penny-Theater zu finden sei, wo seit Menschengedenken und ununterbrochen die Shakespeare'schen Stücke aufgeführt würden. Seitdem mir ein literarischer Freund diese Mittheilung gemacht, steht mein ganzes Dichten und Trachten dahin, dieses „vorstädtische Volkstheater" ausfindig zu machen, und das Literaturblatt soll Kenntniß davon erhalten, wenn es mir glückt, meinen lebhaften Wunsch erfüllt zu sehen. Der Besuch solcher Kunst- und Brandy-Tempel ist begreiflicherweise nicht ganz gefahrlos und erfordert zunächst eine Garderobe, die fast noch schwerer zu beschaffen ist als ein full dress für die italienische Oper; aber ich hoffe zuletzt jede Schwierigkeit zu überwinden und schlimmstenfalls den Beweis zu liefern, daß Kunst und Wissenschaft noch immer ihres alten Märtyrerthums fähig sind. Einige Engländer, die ich bis jetzt als Führer oder doch als Begleiter zu engagiren suchte, haben mir in artigster Weise einen Korb gegeben; der eine fand es nicht „respectable" genug und der andre erklärte seine entschiedenste Abneigung gegen bad smell.

Indem ich also die geneigten Leser auf diesen literarischen Leckerbissen vorläufig vertröste, schick' ich mich heute an, über jene minder exclusiven Theater zu schreiben, auf denen Shakespeare kein heimliches, unzugängliches Dasein führt, sondern, laut Komödienzettel, vor aller Welt tagtäglich erklärt, daß er zu Hause und für Jedermann zu sprechen sei. Solcher Theater existiren hierselbst drei. Diese Zahl, so klein sie ist, drückt einen Fortschritt aus. Mit dem Rücktritt des gefeierten Macready, der ein Zeitgenoß unsres Devrient und Seydelmann war, trat eine Epoche absoluter Shakespearelosigkeit ein, und aus dieser Zeit her scheint sich die Annahme zu schreiben, daß Shakespeare nirgends weniger zu finden sei, als in seiner Heimath. Aber dies Interregnum, oder wenn man will, dies Rumpfparlament, in dem der Dichterkönig fehlte und die kleinen Leute sich breit machten, war von noch kürzerer Dauer, als jene historischen Zwischenzustände und ein Schauspieler aus der Schule Macreadys, Mr. Phelps mit Namen, brachte das alte, bis dahin untergeordnete „Saddlers-Wells-Theater" durch Kauf an sich und schuf dasselbe zu einer Zufluchtsstätte für den von der Bühne vertriebenen Beherrscher der Bretter und der Herzen um, und zwar mit der ausgesprochenen Absicht, auf demselben die unterbrochenen Shakespeare-Vorstellungen wieder aufzunehmen. Dieses Theater existirt und blüht noch bis diesen Augenblick, hat aber den Kreis seiner dramatischen Aufführungen nach allen Seiten hin erweitert. Es mußte das, da ihm inzwischen von zwei Seiten her eine Concurrenz erwachsen ist. Diese beiden concurrirenden Bühnen sind das Princeß- und das Soho-Theater *), das erstere im besten Theil von Oxford-Street gelegen, das andre in einer benachbarten Querstraße, Dean-Street.

„Saddlers Wells" ist mir noch unbekannt, und zwar um deshalb, weil die Shakespeare-Aufführungen daselbst erst im Laufe des Winterhalbjahrs beginnen werden. Die beiden andern Theater aber kenn' ich bereits, und, eben noch vor Schluß der Sommer-Saison in London eintreffend, hab' ich Gelegenheit gefunden, den letzten Shakespeare-Vorstellungen auf beiden Bühnen beizuwohnen. Es ergiebt sich hieraus, daß „Saddlers Wells" und das Princeß-Theater gleichsam halb Part machen und in den Shakespeare sich theilen. Das eine hat ihn Winters, das andre zur Sommerzeit. — Das Soho-Theater kommt wenig in Betracht.

Die Schlußvorstellung im Princeß-Theater war die hundertste Aufführung von „Heinrich VIII." Ich habe vor, heute ausschließlich über diese zu schreiben, indem ich mir die Besprechung „Richards III." im Soho-Theater, für einen zweiten Brief vorbehalte.

Das Princeß-Theater steht unter Leitung von Charles Kean. Er ist nicht nur der Träger eines gefeierten Namens, sondern auch der Erbe jener Gaben, die diesen Namen berühmt gemacht haben. Vor drei Jahren schon sah ich ihn als König Johann in der gleichnamigen Tragödie und konnte mir nicht verhehlen, daß er (namentlich in der Scene mit Hubert) alle diejenigen übertraf, die ich auf dem Continent als Repräsentanten dieser Rolle gesehn habe. Sein Cardinal Wolsey war so angethan, mich in der hohen Meinung von seiner Künstlerschaft nur zu befestigen. Eh ich jedoch dazu übergehe, die Aufführung im Allgemeinen und insonderheit das Kean'sche Ehepaar näher zu schildern, erlaube ich mir, meinem Briefe die theilweise Uebersetzung des aus drei großen Blättern bestehenden Komödienzettels einzufügen. Dieser Zettel, nur zum kleinern Theil ein Personenverzeichniß, ist überwiegend ein Rechenschaftsbericht, den Mr. Kean vor dem Publikum ablegt, und nach meinem Dafürhalten in gleicher Weise interessant und lehrreich, wie er andrerseits ein Zeugniß von dem Ernst und dem Eifer giebt, mit dem die Aufführung eines derartigen Stückes in Angriff genommen wird. Dieser Rechenschaftsbericht lautet im Auszuge, wie folgt:

„Dem noblen Stücke, das wir diesmal dem Publikum bieten, auch die vollste Wirkung möglich zu machen, sind wir bemüht gewesen, alles in Erfahrung zu bringen, was geeignet sein mochte,

*) Zu deutsch etwa Juchhe- oder Halloh-Theater. D. R.

über die Sitten des englischen Hofes vor 300 Jahren, Licht und Aufklärung zu geben. In vielen Scenen ist Shakespeare so ganz den Angaben des Cavendish gefolgt, daß es nur nöthig war, das interessante Werk dieses ächtesten Wolsey-Biographen zur Hand zu haben. Die große Festlichkeit im Palast des Cardinals v. York (I. Akt, letzte Scene), die Shakespeare als eine der glänzendsten Scenen seinem Stücke einverleibt hat, ist vor allem hierher zu zählen. Auch die Unterbrechung der Festlichkeit durch den König und seine Hofleute — die als Schäfer verkleidet, unter Voraufmarsch von sechszehn Fackelträgern und eben so vielen Trommlern und Pfeifern in den Saal treten — fand damals wirklich statt, und die minutiöse Schilderung derselben in dem Cavendish'schen Werke, hat uns das Arrangement dieser Scene verhältnißmäßig leicht gemacht. Auch bei Herrichtung der Bühne für den Prozeß der Königin Katharine in Blackfriars, sind wir den Angaben des alten Biographen gefolgt und haben nur die correspondirenden Mittheilungen d'Aubigné's in seiner „Geschichte der Reformation" benutzt. — Die Taufe des königlichen Kindes, der späteren Königin Elisabeth, fand in der Kirche der grauen Brüder (Grey Friars) zu Greenwich statt, und der historisch verbürgte Umstand, daß der Lordmayor und die City-Aldermen in ihren Staatsbarken die Themse hinabfuhren, um der Feierlichkeit beizuwohnen, hat uns Gelegenheit gegeben, ein Panorama von London, wie es damals war, vor den Augen der Zuschauer zu entrollen. Es schließt ab mit dem alten Palast von Greenwich, den Anne Bulen damals bewohnte. — Alle diese Bilder sind mit gewissenhafter Benutzung einer Zeichnung von Anton van den Wynrede*) hergestellt worden, eines werthvollen Blattes, das sich in der Sutherland-Sammlung zu Oxford vorfindet und in der That die einzige Autorität bildet, die wir über diesen Gegenstand haben. — Die Vision im Zimmer der sterbenden Königin, zu Schloß Kimbolton, ist von uns an Stelle des sonst üblichen Gesangstückes (von Händel) eingelegt worden, und man wird diese Aenderung um so freudiger begrüßen, als sie in demselben Maaße der Situation wie den eigentlichen Intentionen Shakespeare's entspricht. — Strutt in seinen „Sitten und Gewohnheiten der Engländer" macht die Bemerkung, daß das ganze Leben Heinrichs VIII. (besonders aber zu Lebzeiten Cardinals Wolsey) von Aufzügen und glänzenden Schaustellungen aller Art gestrotzt habe. Dies bloße Gepränge hat Shakespeare durch die Macht seines poetischen Genius zu beleben und auf die Weise ein Stück zu produciren gewußt, das Coleridge mit vielem Recht einen „historischen Maskenball" genannt hat.

„In so weit es möglich war, musikalische Compositionen ausfindig zu machen, die der Regierungszeit Heinrichs VIII. angehören, sind dieselben diesem Stücke einverleibt worden. Die Arie, die den Tanz des Königs bei der großen Festlichkeit in York-Palast begleitet und damals „Wolseys-Feger"**) genannt wurde, haben wir aus William Ballet's Lauten- oder Zither-Buch genommen, einem Manuskript, das sich in der Bibliothek von Trinity-College in Dublin vorfindet. Die Melodieen, die darin vorkommen, lassen keinen Zweifel darüber, daß sie zu Zeiten Maria Tudor's gesammelt worden sind, und mithin aller Wahrscheinlichkeit nach, bis zu Lebzeiten ihres Vaters, Heinrichs VIII., zurückgehn. Der Fackelträgertanz (den wir nach einem französischen Kupferstich, der einen Maskenball aus der Zeit Franz I. darstellt, arrangirt haben) wird in unsrem Stück von der Melodie des ältesten aller in England bekannten Morris-Tänze begleitet. Die Arie, die im 4. Akt dem Traum der Königin Katharina vorangeht und folgt, ist die von „Lightie Love Ladies", von der es heißt, daß sie die Lieblingsmelodie Shakespeare's gewesen sei.

„Auch bei Inscenirung Heinrichs VIII. wiederum, ebenso wie bei Aufführung andrer Shakespeare'scher Stücke, ist es — so weit es der Theatereffekt irgend gestattete — unser Bestreben gewesen, im Einklang mit den Rathschlägen unsres berühmten Alterthumsforschers Francis Douce zu handeln, um auf diese Weise die Bühne zu dem zu machen, was sie sein soll — ein treuer und vollkommener Spiegel der Geschichte und der Sitten eines Volks.

„Sei es mir an dieser Stelle noch gestattet, die Namen einzelner Gentlemen anzuführen, die mich zu besondrem Dank verpflichtet haben. Es sind dies: Hamilton Smith, der Verfasser von „Alte Trachten in Großbritanien und Irland"; Henry Shaw, Verfasser von „Kostüme, Schmuck und Putz im Mittelalter" und Sir Charles Young vom College of Arms. Für alles Architektonische bin ich dem Rath und Beistand Georg Godwin's aufs Lebhafteste verbunden.

„Ich kann diese Mittheilungen nicht abbrechen, ohne schließlich noch des Wiederauftretens von Mistreß Charles Kean (nach langer, schwerer Krankheit) mit einigen Worten gedacht zu haben. Nur der Freude hierüber kann ich es zuschreiben, daß die anderweitig in diesem Stücke unbeschäftigten Damen unsrer Gesellschaft sich meine Zustimmung erbaten, als die Kammerfrauen der Königin (Akt III. und IV.) erscheinen zu dürfen. Solch ein Anerbieten ist um so werthvoller, als es neben einem liebenswürdigen Ausdruck persönlicher Hochachtung, auch das eifrige Bestreben an den Tag legt, die Interessen des Theaters nach Kräften aufrecht zu erhalten."

Es kann nicht ausbleiben, daß sich Einem bei Durchsicht dieses interessanten Komödienzettels und im gleichzeitigen Hinblick auf unsre heimischen Theaterzustände allerhand Wünsche und Fragen aufdrängen. Wo haben wir Schauspielerinnen, die, wenn Frau Crelinger nach langer Krankheit wieder die Bühne beträte, bereit wären, die stummen Rollen pflegender, aufwartender Dienerinnen eine ganze Saison hindurch in hundert auf einander folgenden Vorstellungen zu übernehmen? Und doch sind diese Dinge von Wichtigkeit. Spiele man den Shakespeare in einer Scheune und lasse man die Gentlewomen der Königin Katharina durch ebenso viele Heu- und Strohbündel vertreten sein, — ich habe nichts dagegen; es ist dann eine Art Rückkehr zur epischen Kunst; wir haben die Worte des Dichters und unsre eigne Phantasie. Will man aber umgekehrt durch die handgreifliche Wahrheit der Darstellung wirken, will man die Phantasie in Ruhestand versetzen, sollen die Sinne unmittelbar zu Gericht sitzen, so kann man nicht peinlich genug verfahren, und an dem Ungeschick einer dürftig ausgestatteten Choristin kann die Wirkung einer ganzen Scene scheitern. — Eine andre Frage, die sich mir aufdrängt, will mir noch wichtiger erscheinen. Sind selbst unsre Hofbühnen im Stande, einen ähnlichen Rechenschaftsbericht abzulegen und dem Publikum, gestützt auf ein gutes Gewissen, zu sagen: kein Bild, kein Buch, kein Kenner ist unbefragt geblieben, als es sich darum handelte, dies Stück in Scene zu setzen. Ich wage nicht, die Frage, die ich aufwerfe, mir selbst zu beantworten. Nur kann ich nicht leugnen, daß, abgesehn von einzelnen, in die Augen springenden Fehlern, derartige Aufführungen bei uns zu Lande nur allzu oft den Charakter der blassen Allgemeinheit tragen. Man hat gewisse Rezepte, nach denen man verfährt; man kennt die Röcke und Mäntel der Reformationszeit, die Tracht Philipps II. und die Kostüme des dreißigjährigen Krieges, aber man giebt sich wenig Mühe, den Rock und Mantel der einzelnen Persönlichkeit ausfindig zu machen. In dieser Wahrhaftigkeit waltet aber ein ganz besondrer Zauber, vielleicht um deshalb, weil das Gefühl instinktmäßig die

*) Wir haben diesen Künstler in unseren Handbüchern nicht aufgeführt gefunden. Weiß man von ihm? D. Red.

**) Wolsey's Wild steht im Original, und ich glaube, daß von mir gewählte vulgäre Wort ist die zutreffendste Uebersetzung.

interesselose Schablone von der reizvollen Besonderheit zu unterscheiden weiß.*)

Dies führt mich nun auf das Stück selbst, das, so viel ich weiß (wenigstens seit mehren Jahrzehnten), in Deutschland keine Aufführung erlebt hat. Es ist auch gewiß wenig daran verloren. Wenn der feingeistige Coleridge das Ganze „einen historischen Maskenball" genannt hat, so hat er sicherlich kein besondres Lob damit aussprechen wollen. Das Stück trägt zu entschieden den Charakter des Gelegenheitlichen und zu sehr den Stempel einer gewissen Unfreiheit in der Bewegung, als daß es mit den übrigen historischen Stücken Shakespeare's in Vergleich gestellt werden könnte. Es war der Stoff zu einem Drama ersten Ranges unter dem Titel „Wolsey"; wie es da liegt, ist es nicht Fleisch, nicht Fisch; als Drama ist es eine Skizze geblieben, als dramatisirte Geschichte aber entbehrt es des nothwendigen Reichthums an fesselnden Charakteren; der Wolsey selbst ist eins und alles.

Sehen wir aber davon ab, daß es rathsam gewesen wäre, unter den Shakespeare'schen Stücken anderes zu wählen, lassen wir diese Wahl einmal gelten, so können wir nicht umhin, das zu bewundern, was kritischer Takt, feines Gefühl für theatralische Wirkung und historisches Studium daraus gemacht haben. Zunächst möcht' ich es loben, daß die beiden letzten Akte, nach der Anordnung Keans, nichts sind wie lebende Bilder. Das eigentliche Stück schließt mit dem dritten Akt, und der Beginn eines neuen ist sicherlich nicht das, was man wünscht. In richtiger Erkenntniß hiervon, rollen die beiden letzten Akte überwiegend wie ein Panorama an Einem vorbei; man sieht den Triumphzug der schönen Anna, man sieht die Traumerscheinungen und den Tod der Königin, man sieht die Citymänner in ihren Staatsbarken dem Palast von Greenwich entgegenschwimmen und endlich die schöne, von vielen hundert Lichtern schimmernde Kirche, darin, unter Pracht und Glanz des Hofes, Elisabeth, das königliche Kind, die Taufe empfängt. Alles ein Bild nur, oder doch wenig mehr.

Es spricht sich hierin der Geschmack unsrer Zeit, ein Hang zum Ballet- und Opernhaften aus; aber diesem Hange zu genügen, ist nicht immer und nicht absolut verwerflich; es kommt darauf an, ob man einen Bilderbogen oder ein historisches Bild giebt. Die ganze Vorstellung übte eine ähnliche Wirkung auf mich aus, wie meine ersten Besuche in der künstlerisch-mittelmäßigen, aber historisch unvergleichlichen Bildergallerie zu Hampton-Court. Ich fühlte mich damals in eine, wie durch Zauber wiederbelebte Zeit mitten hineinversetzt, und die Gestalten um mich her, Leben gewinnend, berührten mich mit einer unwiderstehlich poetischen Gewalt. Ein Drama soll freilich mehr sein, als ein bloßer Gemäldesaal; aber die Aufführung dramatischer Anhängsel leistet immerhin das Mögliche, wenn sie Empfindungen in uns lebendig macht, die ein gutes historisches Bild in uns wachzurufen pflegt.

Noch einiges über das Spiel der einzelnen Mitglieder. Das ganze Stück hat nur drei Scenen, wo es dem Schauspieler möglich wird, sich der Herzen der Zuschauer zu bemächtigen. Das ist die Rede Buckinghams (zu Anfang des zweiten Akts), in der er, auf seinem Todesgange, von dem versammelten Volke Abschied nimmt; dann der Prozeß der Königin in Blackfriars und schließlich der Sturz Wolseys, am Schluß des dritten Akts.

Der Buckingham wurde gut gespielt und die Wirkung auf das Publikum war ersichtlich. Ich, für mein Theil, wäre befriedigter gewesen, wenn Se. Lordschaft etwas mehr den Eindruck der Noblesse auf mich hätte machen können. Die englische Zuhörerschaft schien das nicht zu fühlen, und da dieselbe eine sehr gewählte war, so bin ich geneigt zu glauben, daß ich mich im Unrecht befinde und ein äußerstes Maaß von Schlichtheit, Einfachheit und Anspruchslosigkeit für weniger vornehm hingenommen habe, als es in der That ist. Mit dem Hubert, im König Johann, ging es mir vor Jahren ähnlich; aber im weitern Verlauf des Spiels blieb eine mächtige Wirkung nicht aus, und dieser Buckingham starb vielleicht nur zu früh, um mich in derselben Weise umzustimmen. Auch spielt uns die Macht der Gewohnheit schlimmere Streiche, als wir glauben. Ich mag nicht Namen nennen, aber es ist keine Frage, daß man, in Berlin z. B., derartige Rollen gelegentlich mit Tanzmeister-Anstand vollführen sieht. Wenn man nun auch ein Auge dafür hat und solche Ziererei verwirft, so gewinnt dieselbe dennoch, wenn sie nur stereotyp ist und immer wiederkehrt, Gewalt über uns und raubt uns das unbefangene Urtheil über eine bessere Leistung. Es bedarf einer eminenten Künstlerschaft, um uns mit einem Schlage der Macht der Gewohnheit zu entziehn.

Mrß. Charles Kean war als Königin Katharine vortrefflich; nichtsdestoweniger kam ihr Spiel zu keiner rechten Wirkung. Die Prozeß-Scene hat, zum Theil in Folge der Pracht, mit der sie aufgeführt wird, zu viel von einer Staatsaktion an sich, um anders, als wie ein interessantes und belebtes Bild wirken zu können. Die rührende Klage der Königin (Mrß. Kean) verklang darin halb ungehört. — Dagegen war das Spiel ihres Mannes (Wolsey) mehrfach vom glänzendsten Erfolge gekrönt, gleich zu Anfang z. B., wo er und der am Wege stehende Buckingham Blicke des Zorns und der Verachtung wechseln. Die Krone des Ganzen ist die Schlußscene des 3. Akts. Der bis dahin stolze, ungebeugte Greis ist plötzlich alt geworden; die aufgehende Sonne Anne Bulen's hat ihm das Mark seiner Kraft genommen. Sein Geist ist nicht mehr frei und klar und die Ahnung einer Niederlage wirft zum ersten Mal ihre Schatten in seine Seele. Noch einmal will er durch kluge Rechnung die klugen Augen Annen's zu Schanden machen und er murmelt vor sich hin:

> Anne Bullen! No; I'll no Anne Bullen's for him:
> There is more in it than fair visage. — Bullen!
> No, we'll no Bullen's . . . . .
> The late Queen's gentlewoman: a knight's daughter,
> To be her mistress' mistress! the queen's queen!
> This candle burns not clear; 't is I must snuff it;
> Then, out it goes.*)

Der Vortrag dieser Stelle, langsam, mit vielen Pausen des Nachdenkens, spöttisch, zornig und bang zugleich, war unvergleichlich schön und wurde im weitern Verlauf der Scene nur noch zweimal erreicht, einmal, wo er nach langem Ansichhalten und leisem, ruhigen Sprechen, plötzlich, schreiend beinah, in die Worte ausbricht: „proud lord thou liest!" und zweitens, zum Schluß, wo er mit einem Ausdruck tiefster Wehmuth und unter mühvoll-zurückgehaltenen Thränen die historisch-berühmten Worte spricht:

> O Cromwell, Cromwell, hätt' ich Gott gedient
> Mit halb dem Eifer nur, wie meinem König,
> Er gäbe nicht, in meinem Alter noch,
> Mich nackend meinen zorn'gen Feinden preis.

Und nun noch ein Wort über die schöne Anne: Miß Heath. Ihre

*) In der Oktober-Nummer von Blackwoods Magazine find' ich, bei Besprechung der neuesten historischen Romane, folgende hierher gehörige Worte: „das äußre Kleid und Wesen dieser Welt ist etwas mehr als eine bloße Hülse und das geheimnißvolle Innere, das in uns wirkt und schafft, nimmt oftmals seine Farbe und seinen Impuls von der Stoffwelt draußen, die auch ein Geschöpf Gottes ist und gewiß ein minder vulgäres, als wir anzunehmen gewohnt sind."

*) Anna Bullen! — Nein! keine Anna Bullens will ich für ihn! —
Ein schön Gesicht reicht hier nicht hin. — Wie! Bullen?
Wir wollen keine Bullen! . . . . .
Der Königin Fräulein! Eines Ritters Tochter
Der Herrin Herrin! Ihrer Königin Königin!
Dies Licht brennt trüb; an mir ist, es zu schneuzen,
So; dann geht's aus.

Rolle ist nichts weiter als ein kurzer Dialog mit einer befreundeten, älteren Hofdame — im Uebrigen wirkt sie nur als Bild. Aber wer so schön ist, braucht nicht viel zu sprechen. Es sah prächtig aus, wie sie strahlenden Gesichts zur Krönung schritt. — Gestern Abend las ich, daß die wirkliche Anne Bulen auf dem Schaffott nicht zu bewegen war, sich die Augen verbinden zu lassen. Sie legte ihr Haupt auf den Block, seitwärts, und sah den Henker mit ihren großen Augen an. Er konnt's nicht thun und Minuten vergingen; endlich half ihm eine List. Ich mag's nicht erzählen; aber wenn Anne Bulen nur halb so schön war, wie Miß Heath, und ihre Locken nur halb so blond, so begreif' ich die Henker-Verlegenheiten. —

Geschichte der deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. In übersichtlichen Umrissen und biographischen Schilderungen von Dr. Joh. Wilh. Schaefer. Erster Theil. — Leipzig. T. O. Weigel. 1855.

Unter dem Gesammttitel: „Das deutsche Volk, dargestellt in Vergangenheit und Gegenwart zur Begründung der Zukunft," erscheint bei T. O. Weigel seit einigen Jahren eine kleine Bibliothek populärer Schriften wesentlich historischen Inhalts, welche die in dem Titel ausgesprochene Aufgabe meist mit Glück lösen. Das Unternehmen begann mit drei Bänden Annalen deutscher Geschichte von Rückert. Dann lieferte Barthold eine anziehende Geschichte des deutschen Städtewesens, der Hansa und neuerdings auch eine Darstellung des deutschen Kriegswesens. Die deutsche Kunst wird von E. Förster in vier Bänden behandelt und es ist von den ersten beiden, bereits erschienenen, im Kunstblatte ausführlich die Rede gewesen. L. Bechstein gab einen Band unter dem Titel: Mythe, Sage, Mähre und Fabel, H. Heß eine Biographie des Grafen Pappenheim und im vorliegenden XX. Bande beginnt J. W. Schaefer, der ausgezeichnete Biograph Goethe's, eine auf drei Bändchen berechnete Geschichte der deutschen Literatur vom Beginn des vorigen Jahrhunderts bis auf Goethe, Schiller und ihre Zeitgenossen. Dieser erste Band geht bis auf Gleim und dessen Freunde.

Der Verf. hat sein Augenmerk darauf gerichtet, in ziemlich beschränktem Raume so viel biographisches Detail wie möglich zu geben und dabei zugleich sowohl den Ueberblick über das Ganze festzuhalten, als auch das Verhältniß des Einzelnen zum Ganzen anschaulich zu machen. So ist er lehrreich und anziehend zugleich. Die sehr verständige Anlage giebt in einer Einleitung von 20 Seiten eine gedrängte Entwickelung der deutschen Literatur von den ältesten Volksliedern und Sagen bis zum Beginne des 18. Jahrhunderts, wo die eigentliche Aufgabe anfängt. Sie giebt zunächst einen ebenfalls gedrängten Ueberblick über die Literaturgeschichte vom Beginn des 18. Jahrhunderts bis auf Lessing und nun folgen in vier anderen Kapiteln die biographischen Schilderungen der Dichter und Dichtergruppen, wobei indeß die Einzelnen durch kurze Einleitungen, welche den Zusammenhang mit dem Ganzen unterhalten, eingeführt werden.

Diese Anlage geschickt auszuführen, ohne Wichtiges zu übergehen, ohne Wiederholungen zu machen und ungleich in der Bearbeitung zu werden, war nicht so leicht; aber es ist dem Herrn Schaefer zuzugestehen, daß er seine Aufgabe auf sehr glückliche Weise gelöst hat. Der Verf. ist mit seinem Stoffe durchaus vertraut. In den einleitenden Partieen spricht eine einfache populäre Darstellungsweise, die sich an passender Stelle zu einem schönen Ausdruck erhebt, ohne daß dadurch der Gedrängtheit etwas aufgeopfert würde, das allgemein-gültige Urtheil aus, welches die Gegenwart durch die gediegene Bearbeitung unserer Nationalliteratur festgestellt hat, — in den biographischen Partieen geben die Leute gewissermaßen sich selber und der Leser wird dadurch lebhaft in ihre Zeit versetzt und durch die Treue des Bildes in seinem Urtheil gefördert. Auf diese Weise wird die Bedeutung, welche die Einzelnen für ihre Zeit hatten, nicht geschmälert, das Urtheil ihrer Zeitgenossen nicht überhört, so daß daraus ihr heutiger Werth sich schon von selbst ergiebt, der dann überdies mit kurzen Worten an geeignetem Orte angedeutet wird. Wir sehen mit Theilnahme den nächstfolgenden beiden Bänden entgegen.

Zeitung.

Die Köln. Ztg. berichtet, daß Franz Löher (Verfasser des „General Spork") vor einigen Wochen zum Könige von Baiern berufen worden sei. Sie erfährt, daß Löher außer der Professur an der Universität München eine nähere Stellung zum Könige erhalten hat.

Aus Königsberg wird geschrieben: In Folge der vom Commissionsrath A. Woltersdorff unterm 10. Januar d. J. veranlaßten Preisausschreibung für vaterländische Stücke war das aus den Herren Geheimrath ꝛc. Professor Dr. Rosenkranz, Professor Dr. A. Hagen und Regisseur Reinhardt bestehende Preisrichteramt gestern zusammengetreten und hat sein Urtheil dahin abgegeben: daß es den ersten Preis von fünfundzwanzig Dukaten dem „Waidot" des Herrn Erwin Schlieben, Schriftsteller in Landsberg in Ostpreußen, ertheilte, daß es sich dagegen den zweiten Preis nicht veranlaßt fände auszutheilen, wohl aber erklärte, daß von den übrigen 28 Stücken mit Ehren zu nennen seien, von den Dramen: Andreas Brunau, oder: Königsberg im Jahre 1455; Herkus Monte, aus Wien eingesendet; Winrich v. Kniprode; und Remeda, oder: Die Helden von Rudau; von den Komödien: „Aus der guten, alten Zeit" von Fr. Tietz. — Die Herren Preisrichter stellten dem Herrn Woltersdorff anheim, die nicht zum Ansatz gekommenen 25 Dukaten zur Prämiirung eines Prologs oder Festspiels zur Feier des 100jährigen Bestehens des deutschen Theaters in Königsberg, die am 24. November d. J. bevorsteht, zu verwenden.

Während die Wiener Blätter erfüllt sind von einem Streit, der sich auf die Interessen der bildenden Künste bezieht und von dem wir in der nächsten Nummer des D. Kunstbl. Meldung zu machen haben, beobachten sie über die Leistungen des Hoftheaters, so weit es die Regie und die Darstellung angeht, ein tiefes Schweigen. Die k. k. Hoftheater-Verwaltung hat nämlich, wie es heißt aus Anlaß einer Kritik gegen Hrn. Ander, die dieser nicht hat verwinden können, alle Recensenten-Freikarten eingezogen, welcher Maßregel gegenüber das erwähnte Schweigsystem durch einhelligen Beschluß der Redakteure sämmtlicher Zeitungen von der Journalistik angenommen wurde. Es ist nur ein Glück, daß die Schauspieler und Sänger am wenigsten Lust haben werden, abzuwarten, „wie diese unnatürliche Geschichte sich enden wird", sonst dürfte Lessings Wort seine Anwendung finden: „Ein Theater ohne Kritik wird bald unter der Kritik sein."

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 23. Donnerstag, den 15. November. 1855.

Inhalt: Shakespeare auf der modernen englischen Bühne. Zweiter Brief. (Richard III. im Soho-Theater.) — Pariser Stereoskopen. Von E. Kossak. — Israel und die Völker. Ein christlicher Dithyrambus von F. E. Kirchhoff. — Die Schillerstiftung.

Shakespeare auf der modernen englischen Bühne.

Zweiter Brief.

(Richard III. im Soho-Theater.)

Auch das Soho-Theater (Dean-Street) bricht eine Lanze für Shakespeare. Ob dieser, wenn er im pit oder stall einer Vorstellung seiner selbst beiwohnen könnte, mit dieser Art von Verfechtung einverstanden sein würde, muß dahingestellt bleiben. Die Kean'sche Bühne (Prinzeß-Theater) und das Soho-Theater sind Nachbarn; aber sie haben wenig Anderes mit einander gemein, als die Zugehörigkeit zu einem und demselben Stadttheil (Mary le Bone) und die gleichen Ansprüche auf ihren großen Dichter und Landsmann. Im Uebrigen verhalten sich ihre Leistungen zu einander, wie ihre Häuser oder ihre Garderoben, oder selbst wie ihre Namen: „Prinzeß" und „Soho".

Dean-Street ist eine Querstraße von Oxford-Street und gehört dem ehemaligen Quartier latin, dem Studenten- und Künstler-Viertel von London an. Ob alle diese Straßen, deren Mittelpunkt der Soho-Square ist, noch jetzt Anspruch auf diesen auszeichnenden Namen haben, möcht' ich bezweifeln; wenigstens wies das Publikum keinen einzigen Kopf aus, den ich als das wahrscheinliche Besitzthum eines Malers hätte bezeichnen können. Nur an Modellen war kein Mangel. Aber eben die Untergeordnetheit, respektive die „Zweifelhaftigkeit" des Publikums gab dieser Aufführung (Richard III.) einen besonderen Reiz, und wenn es mir verwehrt sein sollte, den heißersehnten Shakespeare-Vorstellungen eines von Theerjacken besuchten Penny-Theaters (worüber ich schon in meinem ersten Briefe schrieb) beiwohnen zu können, so hab' ich doch in Dean-Street eine Art Uebergangsstufe kennen gelernt. Vielleicht ist dieser Theil der Gesellschaft für jeden Fremden der interessanteste und lehrreichste. Der Adel gleicht sich überall; dasselbe gilt vom Pöbel; nur in der mittleren Schicht der Gesellschaft und zwar da, wo eine starke Neigung nach unten anfängt bemerklich zu werden, treten die Unterschiede der Nationalität in aller Frische und Lebendigkeit zu Tage.

Es mochte 7 Uhr sein, als ich im Ersten Rang, zu einem äußerst civilen Preise, meinen Platz einnahm. Mir blieb noch eine volle halbe Stunde, um Haus und Zuhörerschaft zu mustern. Die Damentoiletten um mich her bestanden, von Kopf zu Fuß, aus dem hier unvermeidlichen schwarzen Kamelot und machten mich lachen darüber, daß wenige Minuten zuvor die Aufschrift „dress-boxes" (Logen, in denen man im Staatskleid erscheinen muß) ein lebhaftes Bedenken hinsichtlich meiner eigenen Garderobe in mir angeregt hatte. Die Damenhände lagen in ihrer natürlichen Hülle, zum Theil mit etwas dunklem Farbenton, auf dem Rand des Balkons und der Besitzer oder Käufer eines Komödienzettels war der unbedingte Gegenstand der Aufmerksamkeit. Im Orchester war alles leer; die Beleuchtung deutete fälschlicherweise darauf hin, daß die erste Scene nach Untergang der Sonne spielen werde. Wenige Minuten vor halb acht füllte sich indeß das drittehalb Fuß breite oder richtiger tiefe Orchester. In der Mitte desselben nahm ein Klavierspieler Platz und unter Begleitung von einem Baß, einem Cello und einer Geige zur Rechten und von Pauke, Trompete und türkischer Trommel zur Linken, begann der Abend mit der Ouvertüre aus Tankred.

Laß ich jetzt den Scherz, zu dem diese Aeußerlichkeiten unwiderstehlich anregten, und versuch' ich es vielmehr, Ihnen eine Art Scenarium zu geben, aus dem Sie einmal den Unterschied zwischen einer continentalen und einer Londoner Vorstellung Richards III., dann aber überhaupt ersehen mögen, wie ungenirt man hier den Shakespeare zuzuschneiden versteht. Ich werde weiterhin Gelegenheit finden, hervorzuheben, in wie weit diese Art des Verfahrens gut zu heißen oder doch zu toleriren ist.

Ouvertüre aus Tankred.

Erster Akt.

Scene I. Im Tower. Ein Zwiegespräch zwischen Lord Stanley und Sir Richard Ratcliffe giebt in wenig Worten die Situation. Der gefangene Heinrich VI. tritt hinzu; ihm folgt alsbald Graf Oxford und berichtet über den unglücklichen Ausgang der Schlacht bei Tewksbury, endlich auch über die schnöde Ermordung des Prinzen von Wales durch die drei Yorks: König Eduard, Clarence und Gloster. (Die ganze Scene ist ein Machwerk der Soho-Theater-Direktion.)

Scene II. Gloster's berühmter Monolog:

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York etc.

Scene III. Im Tower. Gloster ermordet Heinrich VI. (Diese Scene ist dem dritten Theil von Shakespeare's Heinrich VI. — fünfter Akt, vorletzte Scene — entlehnt und hier eingelegt.)

Im Zwischenakt: Rattenfänger-Polka.*)

Zweiter Akt.

Scene I. Gloster und Anna am Sarkophage Heinrich's VI. (Die Scene mit der alten Königin Margarethe, ferner die Ermordung des Clarence im Tower und die Sterbescene König Eduards fallen fort.)

Scene II. Dem Gloster wird gemeldet, daß König Eduard todt sei.

Scene III. Klage Elisabeths und der alten Herzogin von York über den Tod des Königs.

Scene IV. Gloster und Buckingham beschließen, sich der Söhne Eduards zu versichern.

---

*) Auf dem Theaterzettel sind die Tänze, die die Zwischenakte ausfüllen, sämmtlich namhaft gemacht.

Scene V. Königin Elisabeth (die Gemahlin Eduards IV.) und die Herzogin von York. Zu ihnen gesellt sich der kleine Richard von York und spöttelt über seinen Onkel Gloster. (Eine prächtige Scene; sie fällt, glaub' ich, bei uns zwar nicht weg, allein es wird dieser reizenden Knabenrolle nicht Genüge gethan.)

Im Zwischenakt: Alma-Quadrille.

Dritter Akt.

Scene I. Eduard V. als junger König. Das Wiedersehen und die herzliche Freude der beiden Brüder. Neue Neckereien des jungen Richards von York. (Die berühmte Erdbeerscene und die schnöde Verurtheilung des Lord Hastings fallen fort. Ueberhaupt entstehen hier — auch bei uns — durch allzustarke Kürzungen bedenkliche Lücken, die das Verständniß gefährden.)

Scene II. Gloster und Buckingham verabreden eine Komödie in Bezug auf die City-Deputation.

Scene III. Der Lord-Mayor trägt dem Protektor die Krone an. Scene mit dem Gebetbuch (das auch hier zur Erde geschleudert wird, so daß die Erfindung dieses Coup Herrn Dessoir weder anzurechnen noch vorzuwerfen ist).

Im Zwischenakt: Rosenwalzer.

Vierter Akt.

Scene I. Im Tower. (Elisabeth, Anna und Herzogin von York kommen, um die jungen Prinzen zu sehen. Catesby verweigert es. — So ist's im Original.) Auf dem Soho-Theater sehen wir die jungen Prinzen wirklich auf der Bühne und im herzlichsten Gespräch mit ihrer Mutter. Catesby reißt sie mit Gewalt aus der mütterlichen Umarmung.

Scene II. (Anna klagt der Elisabeth und der Herzogin von York das Entsetzliche ihrer Ehe mit König Richard. So ist's im Original.) Das Soho-Theater hat hieraus eine besondere Scene, einen ehelichen Disput zwischen Anna und König Richard gemacht, worin dieser ihr unter furchtbarem Geschrei versichert: er hoffe sie nächstens todt gequält zu haben.

Scene III. Die bekannte Scene zwischen König Richard und Buckingham, wo jener sich taub stellt gegen die Bitten und Fragen des letztern.

Scene IV. Statt Tyrrels berühmte Schilderung von der Lieblichkeit der ermordeten Prinzen zu vernehmen, sehen wir den König selbst — vor der That — in einer Halle des Towers auf- und abgehen, halb voll Entsetzen und halb voll ungeduldiger Erwartung. Diese Scene existirt im Shakespeare gar nicht; um ihr indeß einen Shakespeare'schen Charakter zu geben, murmelt der verstörte König den Schluß jenes Macbeth-Monologs (Ist das ein Dolch, was ich da vor mir sehe) vor sich hin. — Dann tritt Tyrrel auf und meldet einfach die vollbrachte Unthat.

Scene V. Meldung vom Abfall Buckinghams und von der Landung Richmonds.

Scene VI. Elisabeth und die Herzogin von York treten dem König in den Weg, als er sich anschickt, in den Kampf zu ziehen. — Richards Werben um Elisabeths Tochter.

Im Zwischenakt: Freischütz („Kartenspiel und Würfellust").

Fünfter Akt.

Scene I. Richmond tritt auf.

Scene II. König Richard mit Truppen.

Scene III. Richmond empfängt den Lord Stanley; entläßt die Seinen zur Nacht; er betet.

Scene IV. König Richard, nachdem er, wie geistesgestört, mit seinem Schwerte allerhand Kreise auf der Bühne beschrieben hat, theilt Befehle aus. Dann tritt er in sein Zelt. Ehe er sich zum Schlaf niederlegt, spricht er die bekannten, aus Heinrich IV. entlehnten und für die Situation Richards etwas zugestutzten Worte: How many thousand of my poorest subjects, Are at this hour asleep. Während seines Traums sprechen die Geister (und zwar hinter der Scene) nur zu ihm. Die an Richmond gerichteten Worte fallen fort.

Scene V. Kampf. Beide Gegner fechten lange Zeit vor den Augen des Publikums. Dann wenige Worte Stanley's und rascher Schluß.

Ich fürchte nicht, daß der Abdruck dieses Scenariums Ihren Lesern als überflüssig erscheinen wird. Zunächst läßt sich aufs Bestimmteste daraus erkennen, daß der Richard III. auf der Berliner Bühne dem Richard III. auf dem Soho-Theater kaum ähnlich sieht.

Das Hineinziehen der Gestalt Heinrichs VI. ist nicht verwerflich und vielleicht nachahmenswerth. Ganz abgesehen davon, daß die Scene zwischen Richard Gloster und dem gefangenen Lancaster-König besondere Schönheiten aufweist, ist diese Art der Exposition zu leidlichem Verständniß des ganzen Stücks und seiner Vorgänge sogar nothwendig. Es ist seiner Zeit (bei den in Berlin wieder aufgenommenen Vorstellungen Richards III.) mit Recht bemerkt worden, daß das ganze Stück eigentlich nur ein fünfaktiger Abschluß und ohne Kenntniß alles dessen, was vorhergeht, kaum zu verstehen, sicherlich aber nicht ausreichend zu würdigen sei. Diesem Uebelstande wird durch Hineinziehen Heinrichs VI. und durch eine Schilderung der Vorgänge bei Tewksbury allerdings so viel wie möglich abgeholfen und es empfiehlt sich ein gleiches oder doch verwandtes Verfahren um so mehr, als wir im fünften Akt die Geistererscheinung Heinrichs VI. haben, die bei uns jeden in der englischen Geschichte schlecht Bewanderten — da die Scene am Sarge des Königs ihm so gut wie keinen Aufschluß darüber giebt — nicht wenig in Verlegenheit setzen muß.

In ähnlicher Weise ist ein stärkeres Gewichtlegen auf die Rollen der beiden Prinzen, die zu allen Zeiten ein Gegenstand besonderer Sympathie gewesen und von Shakespeare keineswegs so lärglich bedacht worden sind, als man unseren continentalen Aufführungen nach schließen sollte, dringend zu empfehlen. Der junge Richard von York, gut gespielt, muß jede Zuhörerschaft fortreißen.

Hiermit wäre das Lob, das ich dem Soho-Theater zu spenden habe, so ziemlich erschöpft. Die ärgsten, wenn man will die schnödesten Freiheiten, hat man sich mit dem 4. Akt erlaubt, darin so eigentlich kein Stein auf dem andern geblieben ist. Dennoch ist diese Umarbeitung von höchstem Interesse, weil sie aufs evidenteste zeigt, was der Geschmack des heutigen englischen Publikums (ich meine jene Mittelschicht, von der ich oben sprach) erheischt. — Catesby bedauert, die Ladies nicht einlassen zu dürfen; — ein solcher Dialog wäre interesselos. Was macht man daraus? Die beiden Prinzen bleiben nicht hinter der Scene, sondern hängen weinend am Halse der Königin und der arme Catesby, der schon eine traurige Figur spielt, hat auch noch die neue, harte Verpflichtung, die hübschen Jungen aus der Umarmung ihrer Mutter zu reißen. Das beizt die Augen, wie Senf. Dreadful! shame! murmeln die Kamelot-Damen vor sich hin.

Die nächste Scene ist noch charakteristischer. Richard Gloster ist ein Monster nach allen Seiten hin, selbst als Sohn ist er entartet und hat nur Hohn und Spott für die eigne Mutter. Nur „als Haustyrannen" hat Shakespeare verabsäumt ihn zu zeichnen. Das muß nachgeholt werden. Das englische Publikum will ihn auch „im Familienzirkel" als einen Quäler, als einen villain und rascal sehen, der sein Weib schlägt, und die wenigen Worte, die Shakespeare der unglücklichen Anna (im Gespräch mit der Elisabeth) in den Mund legt: „for never yet one hour in his bed" ꝛc. sind dem dramatischen Zuschneider des Soho-Theaters hinreichend, um

dem tiefgefühlten Bedürfniß des Publikums durch eine entsprechende Scene zu genügen. — Hierher gehört auch der Coup, die Ermordung der Söhne Eduards das Publikum nicht blos erfahren, sondern vielmehr mit erleben zu lassen. Man mag, wenn man will, daraus ersehen, daß das englische Volk einen ausgebildeten, dramatischen Sinn bewahrt, dem die Erzählung nie genügt, der nicht hören will, sondern sehen.

Es kann nicht ausbleiben, daß das Rücksichtnehmen auf diesen dramatischen Sinn sich gelegentlich bis zum Komischen verirrt. Dahin gehört z. B. der vor den Augen des Publikums stattfindende Kampf König Richards und Richmonds, von dem das Original nichts weiß und der eine Ausdehnung hatte, daß man an die Worte Falstaffs erinnert wurde: „und so fochten wir eine volle Glockenstunde nach der Uhr von Shrewsbury." Das Publikum während dieses Kampfes zu beobachten, war nicht der kleinste Genuß des Abends. Männer und Frauen waren mit bei der Aktion; lauter als der nicht endende Trommelwirbel klangen die Ausbrüche ihres Jubels und ihres Zorns, je nachdem Richard oder Richmond im Gedränge war und endlich, als das Schwert des letztern dem König zwischen die Rippen fuhr, erscholl durch das ganze Haus ein verdoppeltes Bravo und Beifallklatschen. Bei uns zu Lande würde alles darüber lachen *); doch hängt das zweifellos mit unserer „Feigheit" zusammen, die der Berliner Times-Correspondent vor Kurzem dadurch zu beweisen suchte, daß er in den Straßen Berlins niemals einer wackern und energischen Schlägerei begegnet sei. — Das ist nun freilich hier anders.

Ich füge noch einige Worte über die Schauspieler hinzu. Auch hier erwies sich nicht alles verwerflich, wiewohl das Soho-Theater kaum prätendiren mag, den Theatern zweiten Ranges zugezählt zu werden. — Die verschiedenen Lords waren entsetzlich; aber mit Trauer sprech' ich es aus: wo wären sie's nicht? Am schlechtesten wurde die Titelrolle gespielt. Eine solche Darstellung wäre bei uns unmöglich. Die allgemeine Heiterkeit des Publikums würde das Weiterspiel verhindern. Dies ewige Augenrollen, dies diabolische Fingerspreizen und täppische Befühlen (namentlich der Frauen), diese heisere Stimme und dann wieder dies entsetzliche Geschrei in Momenten des Affekts — wäre für den Ernst eines Continentalen zu viel gewesen. Vom König kein Zoll, aber sechs Fuß Metzgergeselle. Nichtsdestoweniger hatte sein Spiel gelungene Momente; der Humor schlug mitunter durch und sein geistiges Gestörtsein im 5. Akte war sogar von bedeutender Wirkung. Wieviel hiervon ihm selber gehört, laß ich dahin gestellt sein; bekanntlich hat jede bedeutende Rolle ihre Tradition und so zu sagen ihr Rezept. — Der Buckingham war tüchtiger, als ihn Herr v. Lavallade (den ich im Lustspiel respektire) trotz seines ungleich besseren Pelzmantels zu geben pflegt. — Die Zierde des Abends waren die Damen. Sie schienen einer ganz andern Truppe anzugehören. Wie sich ihre eleganten Kostüme auf's vortheilhafteste von der Dürftigkeit der männlichen Theater-Garderobe unterschieden, so unterschied sich auch ihr Spiel. Die Elisabeth war gut und die Königin Anna über allen Vergleich besser als Fräulein Fuhr, die wir gewöhnt sind in dieser Rolle zu sehen. Ihr liebenswürdiges Talent ist dieser Aufgabe nicht gewachsen. — Die beiden Prinzen wurden, wie überall, von Damen repräsentirt und die Vortrefflichkeit ihres Spiels, vereint mit der Lieblichkeit ihrer Erscheinung, mag mit ein Grund gewesen sein, daß gerade die entsprechenden Scenen zu so außerordentlicher Geltung kamen.

*) In einem deutschen „Soho"-Theater doch wohl nicht. D. R.

Pariser Stereoskopen.

Von E. Kossak. Berlin. F. Stage. 1855.

Man sagt, daß gewisse philosophische Systeme die ihnen zu Theil gewordene Bewunderung mehr dem Glanz ihrer Einkleidung, als der Tiefe der in ihnen zu Tage geförderten Wahrheiten verdanken. Eine Entdeckung dieser Art kann nur geeignet sein, den, der sie macht, bitter zu enttäuschen. Denn wenn wir wahrnehmen, daß hinter weit hergeholten, bis nahe zur Unverständlichkeit schwierigen Ausdrücken und Wendungen sich Ansichten und Erfahrungen verbergen, die in einer viel einfacheren Formel einen viel klareren Ausdruck finden, so steigen wir damit von einer vermeinten Höhe zu dem Gewöhnlichen herab, und eine Gedankenbewegung in dieser Richtung kann nie mit dem Gefühl der Befriedigung verbunden sein. — Gerade die entgegengesetzte Auffassung und Darstellung ist es, welche uns in den „Pariser Stereoskopen von E. Kossak" entgegentritt. Die Gegenstände, welche in ihnen uns vorgeführt werden, die Personen, welche sie schildern, selbst die Situationen, in denen die Menschen und die Dinge erscheinen, sind durchaus weder außergewöhnlich noch an sich von besonderem Reiz; aber die Art sie anzuschauen und sie dem Leser vor Augen zu bringen, ist so eigenthümlich und leiht auch dem längst Bekannten eine so frische und in den meisten Fällen so überraschende Färbung, daß wir uns davon angezogen und auf das Angenehmste unterhalten fühlen. Man erzählt, daß ein Pariser Kochkünstler an die Meister seiner Kunst die Forderung gestellt habe, sie müßten es verstehen, durch die Zauber der Zubereitung auch selbst eine Schuhsohle in ein schmackhaftes Gericht zu verwandeln. E. Kossaks Stereoskopen erweisen ihn als einen Künstler in der Darstellung des gewöhnlichen Lebens, der in seiner Art das leistet, was jener Gastrosoph fordert. Er mag uns den Hundemarkt schildern oder die Trödelbuden der Mouffetardstraße, er mag von einer Revüe auf dem Marsfelde oder von einem Diner im Café de Paris uns erzählen, er mag den Jardin des Plantes uns beschreiben oder das Loch, in dem der Concierge seinen Aufenthalt hat, wir hören ihm gern zu, weil er durch Anordnung, Zusammenstellung und allerlei absonderliche Zuthat auch das Unbedeutende interessant, auch das Gewöhnliche pikant anzurichten versteht. Bis jetzt hat bei deutschen Schriftstellern diese Art der Darstellung wenig Pflege gefunden und es hat sonach den Anschein, als ob sie der Eigenthümlichkeit deutschen Wesens fremd sei. Liegt das vielleicht in dem Ernst, mit dem wir überall an die Dinge heranzutreten gewohnt sind, oder haben wir darin eine besondere Erscheinungsform jener Wahrheitsliebe zu erblicken, welche sich scheut, einem geringfügigen Stoffe durch eine glänzende Formgebung einen unberechtigten Werth zu geben, oder stehen wir hier nur vor einem neuen Dokument jener Schwerfälligkeit in der Auffassung, die dem Deutschen so oft zum Vorwurf gemacht worden ist? Es dürfte schwer sein, sich für die Bejahung einer oder der andern dieser Annahmen ausschließlich zu entscheiden. Das aber steht unzweifelhaft fest, daß dem Franzosen jene Kunst wie eine Naturgabe eigen ist. „Gebt einer hübschen Französin," sagt Kossak, „einige Radieschen und eine Hand voll grüner Reiser, nach einer halben Stunde wird sie daraus eine reizende, kokette Coiffüre geschaffen haben. Das wahre Talent bedarf keiner Paradiesvögel, Reiherbüsche und ächten Perlen." Was hier den hübschen Französinnen als eine besondere Befähigung nachgerühmt wird, das kann man in weiterem Umfange den Franzosen überhaupt, den hübschen wie den häßlichen, nachsagen. Aus dem geringsten Anlaß wissen sie etwas zu machen, das durch seinen Glanz ein ungeübtes Auge zu verblenden und über seinen wahren Werth zu täuschen vermag, und die Beläge für diese Behauptung könnten wir eben so reichlich aus den Couplets ihrer Vaudevilles wie aus berühmten kaiserlichen Bülletins herholen. Und wenn wir nun einem

deutschen Schriftsteller in ähnlichen Auffassungen und Darstellungsformen begegnen, so liegt die Vermuthung nahe, daß er durch eine französische Schule hindurchgegangen sei, oder mindestens durch das Behagen an ihr von ihrem Geiste, vielleicht unbewußt, sich habe leiten lassen. Für den vorliegenden Fall ist in dieser Beziehung eine gelegentliche Aeußerung Kossak's wir wollen nicht sagen verrätherisch, aber doch bemerkenswerth. Er führt an, daß vor zweiundzwanzig Jahren sich Jules Janin in einem seiner Artikel bitterlich über die Verwahrlosung des Hundegeschlechts von Paris beklagt habe, und daß die Lektüre dieses Artikels ihn, Kossak, auf den Gedanken gebracht, einige Forschungen anzustellen über die Art und Weise, wie man im Jahre 1855 mit den treuen Gefährten der Menschen umgehe. Nicht das Interesse, welches unser Autor hier den Hunden zuwendet, sondern die Beschäftigung mit den Artikeln eines Jules Janin ist es, auf welche wir an dieser Stelle hinweisen wollen. Er hat damit den Meister genannt, dessen Schüler er ist, und wir wollen mit dieser Bezeichnung weder seiner vorliegenden Schrift, noch seinem schriftstellerischen Ruhme zu nahe treten. Nur das Räthsel wollen wir lösen, das uns in einem deutsch geschriebenen, aber ganz von französischem Hauche durchweheten Buche entgegentritt. Oder irren wir uns? Genügt es vielleicht schon, einige Wochen lang die Luft der Hauptstadt Frankreichs zu athmen, um die frappanten Anschauungsweisen ihrer Bewohner sich zu eigen zu machen? Wir glauben es kaum. Aber wir verzichten um so lieber auf ein näheres Eingehen in die hier beregte Frage, als auch die glücklichste Lösung derselben nur wenig dazu beitragen würde, den Genuß an einem Buche zu erhöhen, das in deutscher Zunge französisch über französische Zustände und Sitten redet.

Israel und die Völker.

Ein christlicher Dithyrambus von **F. E. Kiechhoff.** Kiel. 1855. Akademische Buchhandlung.

Das ist unzweifelhaft, daß die Schönheit eines Gedichtes wesentlich in dem Maaßvollen seiner Anlage sich bekundet. Aber dieser Satz hat in dem vorliegenden Dithyrambus eine Anwendung gefunden, die an Carricatur grenzt. „Die heiligen Zahlen Israels: 3, die des Göttlichen, 7, die des Bundes mit Gott und 5, die des Unvollendeten — denn Israels Vollendung steht erst bevor — gliedern das Ganze, welches 9 Mal 35 Verse hat, wovon 2 auf Rom, 2 auf Hellas, 5 auf Israel kommen." So belehrt uns eine am Schlusse stehende Anmerkung. Was kann das frommen? Was hat dergleichen kabbalistisches Zählen mit der Poesie gemein? Und wenn der vorliegende Dithyrambus auf dem Titel ein „christlicher" genannt wird, was ist christliches in dieser seiner Gliederung? Ist dem Verfasser bei seiner Arbeit denn gar nicht der Gedanke warnend vor die Seele getreten, daß er für ein derartiges arithmetisches Kunststück nirgend mehr einen Dank, nirgend mehr einen Bewunderer finden werde? Nur in einer sehr isolirten Stellung scheint es möglich zu sein, eine derartige Warnung entweder nicht zu vernehmen, oder, wenn sie vernommen wird, sie zu überhören. — Der Inhalt des Gedichts verläuft so, daß nach seinem religiös-sittlichen Entwicklungsprozeß zuerst Hellas, dann Rom, endlich Israel geschildert wird, letzteres in dem Sinne, in welchem das Christenthum als die höchste Entwicklungsstufe desselben erscheint. Aber auch diese Schilderung ist — dem Character der Anlage entsprechend — überall mehr verständig zurechtgelegt und künstlich zusammengefügt als tief empfunden; aller stolzen Phrasen ungeachtet fehlt ihr der Schwung seliger Begeisterung, und darum läßt sie uns kalt, wenn sie nicht gar stellenweis uns durch ihre Unklarheit verstimmt. Oder ist es zu verstehen, wenn es von der Wirksamkeit der Apostel heißt:

> Denn des Herrn bußescheue (?) Kinder
> Wie der Sturm fegt den Himmel,
> Vollbrachten sie wider Willen
> Der Welt größte Thaten,
> Zeugten des All's Leben, da Gnade starb (?) durch Frevel. —?

Mehr dem Aehnliches zu schreiben hat sich der Dichter nicht gescheut; wir aber nehmen Anstand unsere Leser noch länger damit zu unterhalten.

Die Schillerstiftung.

Als im Monat Mai dieses Jahres in allen Gauen des Vaterlandes die Erinnerung an die Todesstunde gefeiert wurde, die vor fünfzig Jahren unserm großen und edlen **Friedrich Schiller**, nicht zu früh für seine eigne Vollendung, wohl aber zu früh für sein Volk und seine Zeit schlagen mußte, wurde in Dresden auf seinen unsterblichen Namen eine Stiftung begründet.

Eingedenk der Klage, die sich durch des Dichters eignes Leben zieht, daß, wie er selbst gesungen, bei der Theilung der Güter dieser Erde der Genius zu spät kam und nur am Tisch der Himmlischen seinen Platz offen fand, vereinigte sich ein Kreis von Literaturfreunden, um eine Schöpfung ins Leben zu rufen, wie bereits ähnliche in Frankreich und England segensreiche Wirkungen verbreitet haben. Diejenigen Talente, die die Mehrung der Literatur deutscher Nation im Geiste der großen Vorbilder zum Lebensberuf wählten, sollen für sich und ihre Hinterbliebenen im Fall ihnen verhängter schwerer Lebenssorge hinfort vor Mangel, dem Roste, der sich selbst an edelstes Metall zerstörend ansetzt, gesichert sein.

Unser Aufruf „An die Deutschen" fand in allen Kreisen des Vaterlandes Verbreitung. Unsere Bitte um eine unmittelbare Beisteuer zu unserm Werke patriotischer Dankbarkeit ergab bis zum heutigen Tage die theils baar eingezahlte, theils sicher in Aussicht gestellte Summe von nahezu 3000 Thlrn. Unsere Aufforderung, Filialvereine der Schillerstiftung an allen Orten zu errichten, wo auch nur wenig einzelne Edle im Stande sind, von materiellen Dingen sich zur Pflege höherer Güter zu erheben, blieb nicht ohne Anklang. Schillerstiftungen sind theils schon begründet, theils in der Bildung begriffen in **Wien**, **Berlin**, **München**, **Stuttgart**, **Frankfurt am Main**, **Hamburg**, **Leipzig**, **Breslau**, **Darmstadt**, **Offenbach**, **Nürnberg**, **Rudolstadt**, **Gera** und andern Orten, deren Beitritt zu dem gemeinsamen Werke sich in Vorbereitung befindet.

Wir ergreifen die Veranlassung der wiedergekehrten Geburtsfeier Schiller's, die auf seinen Namen begründete Stiftung auf's Neue der nationalen Förderung zu empfehlen. Nicht nur unmittelbare Gaben, die die Unterzeichneten entgegen zu nehmen bereit sind, werden unser Werk der Liebe und Dankbarkeit fördern, auch die Veranstaltungen öffentlicher Concerte und Bühnenvorstellungen, wie sie schon in Dresden, Hamburg und Darmstadt der Schillerstiftung ansehnlichen Ertrag zuwandten, empfehlen wir mit ebenso angelegentlicher Bitte, wie die fernere Begründung von Zweig- oder Filialvereinen. Die nächsten Zwecke aller dieser Betriebsmittel können jetzt nur die Ansammlung eines Capitals sein, dessen zinsliche Verwendung im Jahre 1859, als dem hundertjährigen Gedächtnißjahre der Geburt Schiller's, beginnen soll. In welchen Formen diese Verwendung zu geschehen hat, — welche gründlichere Organisation der Schillerstiftung zu geben ist, — welches die näheren Merkmale derjenigen schriftstellerischen Leistungen sein müssen, die auf die Unterstützung der Schillerstiftung Anspruch machen dürfen, — alle diese Fragen bleiben bis zu einem im Jahre 1859 von den Vorständen sämmtlicher Zweig-Schillerstiftungen zu beschickenden Hauptversammlungstage offene. Sie werden, in dieser Zuversicht beharren wir, in einem Geiste beantwortet werden, der die Bürgschaft giebt, daß die Schillerstiftung sich würdig jenen Institutionen anreiht, in welchen die deutsche Nation, ob auch durch geschichtliche Ueberlieferung, ja selbst im Glauben getrennt, doch durch Sprache, Wissen und die reinen Quellen aller höheren Bildung sich in ihrer unauflöslichen Einheit wieder zusammenfindet.

Dresden, im November 1855.

Der provisorische Vorstand der Schillerstiftung.

Dr. C. G. Carus, geheimer Med.-Rath. **Dr. Karl Gutzkow.** **Dr. Julius Hammer.** **Dr. Gustav Klemm**, K. S. Hofrath u. Oberbibliothekar. Major **Serre** auf Maxen. **v. Wietersheim**, K. S. Staatsminister a. D. Hofrath u. Vicedirector **Karl Winkler.**

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 24. Donnerstag, den 29. November. 1855.

Shakespeare auf der modernen englischen Bühne.

Dritter Brief.

(Hamlet im Sadlers-Wells-Theater.)

Islington ist ein wenig fashionabler Theil von London, den man gut thut zu verleugnen, wenn man seine Wohnung darin aufgeschlagen hat. In einer Südwest-Ecke dieses Stadttheils liegt das Sadlers-Wells-Theater, und es gehört Glück oder ein freundlicher Policeman dazu, sich ohne Weiteres hinzufinden. Mit Guilford-Street hört die civilisirte Welt auf; an den grauen Wänden eines Zellengefängnisses, das sich hier wie eine Festung erhebt, tappt man im Halbdunkel ängstlich weiter, passirt ein paar traurige Straßen, die zu solcher Nachbarschaft passen, und erreicht endlich eine mannshohe Gartenmauer, die sich in allen möglichen Windungen bergan schlängelt. Diesen Ariadne-Faden halten wir fest und kommen glücklich an den Eingang von „Sadlers-Wells".

Das Theater selbst ist freundlicher und eleganter als der Stadttheil, in dem es steht, kann aber dennoch die Islington'sche Nachbarschaft nicht ganz verleugnen. Wenn dies schon vom Hause gilt, so gilt es doppelt von dem darin versammelten Publikum. Daß ich eine Vorliebe (wenn der Lärm nicht zu arg wird) für derartige Theater habe, ist eine Privatangelegenheit und macht die hölzernen, tuchüberzogenen Bänke weder weicher, noch die Logenvorhänge sauberer. Die Wände des Hauses sind nicht viel besser als ein Bretterverschlag und so außerordentlich dünn, daß man während der Vorstellung das Vorfahren jedes zu spät kommenden Fiakers und das Zuwerfen jedes Kutschenschlages hört. Ich sollte nun wohl eigentlich nicht von „Kutschenschlägen" sprechen, denn ein Equipagen-Publikum ist in Sadlers-Wells nicht heimisch; unglaubliche Damen-Kostüme trägt das nüsseknackende Parterre zur Schau und selbst im ersten und zweiten Rang (hier circusartig hinter einander) ziehen sich die wirklichen Toiletten und Coiffüren nur wie ein schmaler, bunter Streifen durch den schwarzen Kamelot. Das Haus, wenn gefüllt, mag gegen tausend Personen fassen, von denen vielleicht hundert ein eigentliches, aus allen Theilen der Stadt herbeigekommenes Shakespeare-Publikum bilden, während der Rest dem nachbarlichen Islington angehört und nur deshalb den Dänenprinzen sieht, weil Sadlers-Wells die Idee hat, tagtäglich den Shakespeare zu spielen und kein anderes Theater in der Nähe ist. Charakteristisch für diese starke Majorität des Publikums erschien der Umstand, daß ihnen die Zwischenakte stets zu kurz waren und die ersten Worte jedes neuen Akts von dem Entrüstungsschrei: „mehr Musik!" verschlungen wurden.

Mr. Phelps, wie schon in einem früheren Briefe hervorgehoben, ist der Besitzer und Direktor (manager) dieses Theaters. Er giebt den Shakespeare nicht ausschließlich, aber er giebt ihn immer; in keiner Saison darf er fehlen. Das Stück der gegenwärtigen Saison ist der „Sturm", aber den Oktober hindurch wechselte „Hamlet" (der während des Sommerhalbjahrs geherrscht hatte) noch in erfreulicher Weise damit ab. Ich schreibe Ihnen heut über die Hamlet-Vorstellung, der ich in voriger Woche beiwohnte. Es war wieder die letzte (wie bei Heinrich VIII. und Richard III.), was ich um so mehr bedaure, als es mir lieb gewesen wäre, auf die, wenn auch nur subjektive Richtigkeit meines Urtheils die Probe machen zu können.

Ich habe heut nicht nöthig, Ihnen ein Scenarium zu geben, wie in meinem vorigen Briefe bei Besprechung Richards III. im Soho-Theater. Während dieser dem Shakespeare'schen Original und unserer continentalen Bearbeitung gleich unähnlich sah, begegnen wir in dem Phelps'schen Hamlet einen alten Bekannten, der uns nicht das geringste fremde oder befremdliche bieten würde, wenn er nicht die Eigenthümlichkeit hätte, englisch zu sprechen. In der That sind die Unterschiede, die ich Gelegenheit nehmen werde hervorzuheben, fast ausnahmlos allerfeinster Natur und nur darin ergab sich eine auch äußerlich in die Augen springende Abweichung, daß man die vorletzte Scene des 3ten Akts (der am Betpult knieende König und das im Flüsterton gehaltene Selbstgespräch Hamlet's: „Now might I do it, pat, now he is praying*) etc.") fortgelassen hatte. Dies ist ein großer Mangel, weil dadurch, ganz abgesehen von dem dramatisch Erschütternden der Scene, dem Charakterbilde Hamlets ein wesentlicher Zug genommen wird. Nichtsdestoweniger ist diese Fortlassung, oder wenn man will diese Veruntreuung, jener Art von Bearbeitung vorzuziehen, die immer nur das Fesselnde der einzelnen Scenen in's Auge faßt, den Sinn für das Ganze verliert und statt eines organisch zusammenhängenden, sich in seinen Theilen gegenseitig bedingenden Kunstwerkes eine Mosaik von bunten Steinen giebt. Es ist in Berlin z. B. Sitte, die Sendung des Prinzen nach England, seine wunderbare Rettung und seine Rückkehr in einer Weise zu behandeln, die den Zuschauer völlig verwirren muß. Eine Aufführung soll nicht nur das Interessante, sondern vor allem das Nöthige geben.

Ich gehe nun zur Besprechung der einzelnen Rollen über und werde dabei hauptsächlich auf alles das Gewicht legen, was mir abweichend von der bei uns üblichen Auffassung erschienen ist. Der „König" war unbedeutend, aber er verdarb nichts. Ich muß hieran eine Bemerkung knüpfen, die sich mir bei allen Vorstellungen, denen ich bis jetzt in den verschiedenen Theatern Londons beigewohnt habe, immer wieder aufgedrängt hat, nämlich die: daß man in der Besetzung der Nebenrollen (zu denen ich natürlich die des „Königs" im Hamlet nicht rechne) ungleich glücklicher ist, als bei uns. Die kleinen Partieen werden auf unseren Bühnen meist in einer lächerlichen Weise repräsentirt. Ich bin mir über die Ursache davon ziemlich

*) Jetzt könnt' ich's thun, bequem: er ist im Beten.

klar; sie liegt in jener bekannten Eigenschaft, die man allen unseren Landsleuten nachsagt und einem Berliner Schauspieler natürlich doppelt. Jeder will bei uns die Hauptperson sein, jeder will sich bemerklich machen und wirkt dadurch in doppelter Weise störend: er beeinträchtigt das Ensemble und macht sich und seine Rolle in gleichem Maaße lächerlich. Ich habe mich oft befragt, woher es kommt, daß Privataufführungen nicht eben selten einen so viel liebenswürdigeren Eindruck auf die Gemüther machen, als die allerglänzendsten Schaustellungen eines Hoftheaters. Die gewöhnliche Antwort lautet: man stellt unbewußt geringere Anforderungen und ist um deshalb leichter befriedigt. Das mag hinzukommen; aber der eigentliche Grund scheint mir der zu sein, daß man — gleichviel ob gut ob schlecht — Menschen menschlich sprechen hört und jener „Künstlerschaft" überhoben ist, die nichts vom Genius, aber desto mehr von dem bekannten Zerrbilde des Menschen (siehe Büffon) an sich trägt.

Ich habe dieser Abschweifung eine zweite folgen zu lassen und zwar in Bezug auf den Horatio. Ich entsinne mich sehr wohl, daß ich seinen Worten niemals mit besonderem Interesse gefolgt bin und die ganze Gestalt des „alten Römers" immer wie einen schnöden Philister in die mitternächtige Geisterwelt von Helsingör hineinragen sah. Diese letzteren Worte gelten dem Shakespeare'schen Horatio zum allerkleinsten Theil; sie gelten vielmehr unseren Bühnen-Horatios, die ihre Rollen aus dem Schlichten in's Triviale ziehen und es unwahrscheinlich machen, daß ihnen je ein Geist, geschweige der des alten Hamlet, erschienen sei. Ich habe mich in „Sadlers-Wells" mit dem Horatio völlig ausgesöhnt. Ein junger Mann, ohne alle künstlerische Bedeutung, steif und ungelenk, spielte die Rolle und verhalf ihr zu einer Art Triumph. Er besaß nämlich eine so schöne, klangvolle Baßstimme, wie ich mich nicht entsinnen kann, sie vorher irgendwo gehört zu haben. Ueber der Bühne lag Nacht; im ganzen Hause kein Laut; jeder erwartete von Moment zu Moment die stahlblanke Gestalt des alten Königs vorüberschreiten zu sehen und durch diese, von Geisternähe durchschauerte Nacht klang wie eine Glocke, tief, klar und monoton, die erzählende Stimme Horatio's. Es war ganz wunderbar schön. Mir wurde heiß und kalt. So muß es sein, wenn man Nachts durch einen Wald reitet und plötzlich von unbekannter Stimme den „Erlkönig" recitiren hört. — Was läßt sich an dem Sadlers-Wells'schen Horatio lernen? Daß eine gute Direktion die jedesmalige Situation begreifen und erfinderisch in der Wahl, wie klug in der Verwendung ihrer Mittel sein muß. Gegen diese einfache Wahrheit wird beständig verstoßen. Die Direktionen haben oft mehr Kräfte, als sie wissen und glauben, sie stecken nur tief im Schlendrian, in der Tradition und sollten das Motto der hiesigen Administrativ-Reformer auch zu dem ihrigen machen: den rechten Mann an den rechten Platz.

Nun aber zurück zu den Personen unsres Stücks und ohne Umwege an's Ziel. Polonius und Ophelia sind wir gewöhnt besser zu sehn, namentlich höher gegriffen in der ganzen Auffassung. Im Polonius mischen sich bekanntlich Weisheit und Narrheit in wunderbarer Weise. Der Unterschied zwischen der englischen und deutschen Auffassung dieses Charakters liegt nun einfach darin, daß wir den weisen Polonius prävaliren lassen, während die Engländer den närrischen in den Vordergrund stellen. Seit Hoppé ist der feinere Polonius ein für allemal bei uns eingebürgert. Dieser verschiedenen Auffassung entsprechend, war auch die Haltung des Publikums. Wir pflegen auf dem Continent mit ganz besondrer Aufmerksamkeit den Lebensregeln zu folgen, die Polonius dem Laertes mit auf die Reise giebt; diese Weisheitsworte verhallten hier ohne allen Anklang. Dagegen war das Zwiegespräch zwischen Vater und Tochter, in dem er ihr befiehlt, vor Hamlet und seinen Anträgen auf der Hut zu sein, — von einem beständigen, herzlichen Lachen des Publikums begleitet. Ich war überrascht und prüfte beim Nachhausekommen die betreffende Stelle auf ihren komischen Gehalt. Zwei oder drei Wendungen abgerechnet, ist nichts Komisches darin zu finden; die ganze Scene erträgt die Komik recht gut, aber hat sie nicht in sich und erfordert sie auch nicht. Die Ophelia wurde von einer ziemlich hübschen, etwas robusten Dame gespielt. Das letztere soll kein Vorwurf sein; es ist kein Zweifel, daß die Nordlandstöchter zu Zeiten des Königs Claudius noch höher und breiter waren als Miß Margaret Eburne. Fräulein Bauer in Dresden (unvergeßlichen Andenkens) war auch stattlicher noch und war doch eine Ophelia:

> Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle selbst,
> Macht' sie zur Anmuth und zur Artigkeit.

Man darf mit gutem Gewissen sagen, daß Miß Eburne über ihre Rolle im Unklaren war. Sie gab sie höchst anständig; — konventionelles englisches Ladythum. Was alles, namentlich über die fein-sinnliche Seite dieses lieblichen Frauencharakters gesagt ist, schien ihr ein Buch mit sieben Siegeln geblieben zu sein. Auch ihre Sprache war „aus der guten Gesellschaft," aber auch nicht mehr. Eigenthümliche Kehltöne, wie das Gurren einer Taube. Dieser Vergleich klingt nun zwar schmeichelhaft genug, ist es aber keineswegs und soll es auch nicht sein. Die menschliche Stimme geht weit über alles Girren, und wenn's auch das einer Turteltaube wäre. — Die eingestreuten Volkslieder sang die junge Dame. Das war nicht wohlgethan. Shakespeare schreibt es zwar vor, aber er würde heutzutage schwerlich darauf bestehn. Die Gesangskunst, namentlich der Vortrag von Volksliedern, hat seitdem unermeßliche Fortschritte gemacht; vielleicht sind wir lange über das rechte Ziel hinaus, aber wie dem auch sein mag, eine Hamlet-Aufführung ist nicht der rechte Moment zur Umkehr. Zudem, wer diese Umkehr zum Schlichten und Einfachen hin, einleiten will, muß in der Schlichtheit ein Meister sein. Jenny Lind könnte diese Volkslieder singen; da hätten wir beides. Die Ungeschmücktheit des Vortrags würde dem Volksliede sowohl, wie der Intention des Dichters entsprechen, während zugleich die Meisterschaft des Gesanges unsren gesteigerten und berechtigten Anforderungen Genüge leistete. Es bedarf durchaus dieses Zusammenwirkens, und wessen Kehle nur über die Schlichtheit eines Hausmädchens, nicht aber gleichzeitig über die einfache Sicherheit eines Meisters verfügt, der singt so zu sagen mit schlechtem Gewissen und seine zitternde, verlegne Stimme ängstigt das Ohr und das Herz des Zuhörers.*)

Wir kommen nun zum Hamlet selbst. Mr. Phelps gab ihn durchaus so, wie wir gewohnt sind, ihn in Deutschland von Künstlern ersten Ranges gespielt zu sehn. Ich wurde unendlich oft an Emil Devrient erinnert. Ob das Gastspiel des Letzteren hier in London (was ganz besonders in dieser Rolle von außerordentlichen Erfolgen begleitet war und zu seiner Aufnahme in den Garrick-Club führte) auf die Phelps'sche Auffassung irgendwie influirt hat, bin ich außer Stande festzustellen. Einiges spricht dafür, anderes dagegen. Der Hamlet des Mr. Phelps war lange vorher berühmt, ehe Emil Devrient nach London kam; andrerseits bemerke ich (auch z. B. auf dem Prinzeß-Theater) seit jenem Gastspiel ein Maaßhalten, eine Oekonomie mit den Stimmmitteln, die ich früher nicht wahrnehmen konnte. Es versteht sich, daß der Phelps'sche und Devrient'sche Hamlet immer noch wesentliche Verschiedenheiten bieten. Der Hauptunterschied ist der, daß der Hamlet des Mr. Phelps älter an Jahren und reifer an Erfahrungen ist, als der Devrient'sche und von der, bis

*) Im Ganzen mit diesen Bemerkungen über den Gesang eingestreuter Volkslieder einverstanden, möchten wir nur nicht so weit gehen, geradezu die Kunst und die Mittel einer Lind zu verlangen. Wenn der Zuhörer nur nicht in die beschriebene ängstliche Lage versetzt wird, so möchte einigermaßen musikalische Bildung ausreichend sein. Wir haben z. B. die Lieder Ophelia's von Frau Hoppé mit entschiedener Meisterschaft vortragen hören. Anm. d. Red.

zum Wahnsinn sich steigernden Aufgeregtheit des Prinzen keine Spur zur Schau trägt. Ich muß einräumen, daß mir die Devrient'sche Auffassung die richtigere zu sein scheint. Die gewaltigen Ereignisse haben, um modern zu sprechen, das Nervensystem Hamlets zerrüttet, sein Geist unterliegt der Wucht dieser Erscheinungen und irrt an der Grenze des Wahnsinns umher. Das ist eins. Ebenso muß er jugendlich gespielt werden. Seine Jugend macht nicht nur seine Excentricität begreiflicher, sondern läßt auch die Liebe des Königs Claudius zu seiner Mutter natürlicher erscheinen. Der Phelps'sche Hamlet hat wenig von Jugend und Excentricität.*) Er giebt ausschließlich den Prinzen, der in Wittenberg studirt hat, der das Uebergewicht eines philosophischen Kopfes in sich fühlt und seine Umgebung geistig tyrannisirt. Der Phelps'sche Hamlet ist ein Tyrann, der seine doppelt überlegene Stellung als Prinz und als feiner Kopf dazu mißbraucht, alle Welt zu maltraitiren. Die Rolle erlaubt das; aber es ist das erste Mal, daß ich diese Seite des Charakters so bedeutsam hervorgehoben sah. Ich mag an dieser Stelle nicht über die größere oder geringere Befugniß zu dieser Auffassung rechten; doch ist kein Zweifel darüber, daß sie im höchsten Maaße wirksam war.

Ich wende mich nun zu Einzelnheiten. Jene drei berühmten Monologe: „O, schmölze doch dies allzufeste Fleisch," „O welch ein Schurk und niedrer Sklav bin ich!" und schließlich: „Sein oder nicht sein, das ist hier die Frage!" sprach er schlicht, beinah zu schlicht, ohne allen Lärm und Affekt.**) Man findet sich solchen Stellen gegenüber fast immer enttäuscht. Man verlangt thörichter Weise, daß der Schauspieler aus ihnen etwas Besonderes machen und seine Kunst mit der des Dichters zu einer Art Wettlauf anstacheln soll. In der That ist das nur allzuhäufig geschehn und hat nicht nur den Geschmack verbildet, sondern auch den lächerlichen Wunsch erzeugt, diese berühmten Monologe von jedem berühmten Darsteller anders aufgefaßt und gesprochen zu sehn. Glücklicherweise ist, wie durch stillschweigende Uebereinkunft unter den guten Schauspielern, eine Reaktion dagegen eingetreten. Dawison hatte den Muth in dieser Weise das Publikum zu enttäuschen und an Mr. Phelps erkenne ich dasselbe Bestreben. Ich wiederhole, er ging darin zu weit und am Schluß des zweiten Aktes, wo er die heftigsten Schmähworte gegen den König ausstößt und dann kaum minder heftig sich gegen sich selbst und seine keifende Zunge wendet, hätte sein Vortrag stärkere Farben vertragen können. Uebrigens war auch diese Stelle nicht ohne Feinheit und die Worte: Why, what an ass am I ꝛc.***) sprach er total ermattet und zusammenbrechend, wie Jemand, der nicht nur Worte, sondern seine ganze Kraft aus sich herausgeschimpft hat.

Die Scene im dritten Akt, wo vor versammeltem Hof die „Mausefalle" aufgeführt wird, unterschied sich nur quantitativ von der Art, wie wir sie auf dem Continent zu sehen gewohnt sind. Das will freilich auch etwas bedeuten. Ja, die Scene gewann dadurch eine Macht über mich, daß ich mich, wenn auch irrthümlich, versucht halten könnte, sie als eine neue und verschiedene anzusehn. Bis zu diesem Mittelpunkte des Stücks hatte Mr. Phelps alle Kraft seiner Stimme und alle Energie seines Geistes aufgespart und dieser wilde Siegesjubel, der plötzlich und immer wachsend aus ihm hervorbrach, war von einer Wirkung auf mich, daß ich das Theater vergaß und auf die ganze Scene starrte, wie auf eine Naturerscheinung.

Noch ein Paar Kleinigkeiten. In dem Zwiegespräch mit Ophelia (zu Anfang des dritten Aktes „geh in ein Kloster") verläßt Hamlet mehrmals die Bühne und kehrt rasch zurück. Immer nach dem Wort „Leb wohl" verschwindet er, ist aber plötzlich wieder da, um seine Bitterkeiten zu wiederholen. Es ist nicht ohne Wirkung. Ich entsinne mich nicht, die Scene bei uns in gleicher Weise dargestellt gesehn zu haben. Im Shakespeare steht weder exit noch reenters. — Der ermordete Polonius blieb hinter der Tapete, während er nach Anordnung des Stücks hervorgezogen und am Schluß der Scene von Hamlet fortgeschleppt wird. — Die Verwechslung der Rapiere im fünften Akt geschah in einer geschickteren und wahrscheinlicheren Weise, als ich es bisher gesehen habe. Hamlet wird so bedeutend getroffen, daß ihm das Rapier entsinkt. Laertes hebt es auf. In demselben Augenblick ermannt sich Hamlet, dringt auf Laertes, der jetzt mit zwei Rapieren vor ihm steht, ein und entreißt ihm das eine mit Gewalt. Es ist das vergiftete. Man muß einräumen, daß hier die so oft citirte Unwahrscheinlichkeit der Scene völlig fortfällt.

Und nun zum Schluß, der „Geist" und sein Erscheinen im ersten und dritten Akt.

Beide Scenen waren vortrefflich arrangirt und erschütterten mich in einer Weise, wie ich nicht wüßte (vielleicht mit Ausnahme der Gretchen-Scenen im Faust) jemals im Theater erschüttert worden zu sein. Ich käme in Verlegenheit, wenn ich sagen sollte, wem das Verdienst davon in specie anzurechnen sei. Es war das abgerundete, an keiner Stelle den Zauber unterbrechende Ensemble, was so mächtig wirkte, nicht das Hervorragende einer einzelnen Leistung. Der „Geist" blieb sogar hinter den Darstellern, die ich früher in dieser Rolle gesehn (z. B. Franz in Berlin*)), um ein gut Theil zurück und verfehlte es namentlich im Tempo. Er sprach zu langsam. — Nichtsdestoweniger war die Wirkung da, die, um nichts zu verschweigen, theilweis auf rein äußerliche Anordnungen zurückzuführen ist. Versuch' ich es, eine Beschreibung davon zu geben. In dem Moment, wo Hamlet dem Geiste folgt und beide zur rechten Seite des Theaters verschwinden, verändert sich die Scene wie auf Zauberschlag und der äußerste Rand der Bastei, mit einem Klippenvorsprung, der einem finsteren Felsenthore gleicht, liegt vor uns. Der Geist stellt sich in den Schatten dieses Thores und steht in seiner silberschimmernden Rüstung da, wie ein Lichtstreifen auf dunklem Grund. Hamlet, aus der Tiefe heraufsteigend und die letzten Stufen (die unterhalb der Bühne gedacht sind) erklimmend, erklärt jetzt, nicht weiter folgen zu wollen. Der Geist spricht. Während seiner letzten Worte breitet sich ein graues Dämmerlicht über die Bühne und nur in dem Felseneingang bleibt es dunkle Nacht. Der Geist steht jetzt, wenige Schritte vor demselben, auf einem verschiebbaren Rollenbrett und während seines dreimaligen: „Leb wohl, gedenke mein," verschwindet er in dem Felsenthor unhörbar und regungslos wie ein fallender Stern. In demselben Augenblick, wo der letzte Schimmer seiner Rüstung erlischt, wird der erste Streifen der aufgehenden Sonne über den Klippen sicht-

---

*) An keiner Stelle tritt das deutlicher hervor, als am Schluß des ersten Akts, wo er den Horatio schwören läßt, über den Vorfall zu schweigen. Die Stimme des Geistes klingt von unten herauf: „schwört!" und Hamlet mit einem „brav, alter Maulwurf" wechselt den Platz ꝛc. Es ist kein Zweifel, daß sich Hamlet dabei in einer Aufregung befindet, die von Wahnsinn wenig verschieden ist. Mr. Phelps spielt das völlig abweichend davon. Bei ihm ist es der Ausdruck eines tiefen, unendlichen Weh's, das keine entsprechenden Worte finden kann und deshalb zu dem letzten Mittel, zu einem stillen, resignirenden Humor greift.

**) Ich habe hier, als besonders charakteristisch, auch den Moment zu erwähnen, wo Horatio und die Uebrigen ihn zurückhalten wollen, als er vorhat, dem Geist zu folgen. By heaven, I'll make a ghost of him etc. „Den mach' ich zum Gespenst, der mich zurückhält!" — Diese Worte sprach er rasch, halblaut, kaum verständlich. Seine Intention ist fein genug. Ihm erscheint diese plötzlich aufgethane Geisterwelt so groß und gewaltig, daß selbst das Niederstoßen eines Freundes wie eine Bagatelle dagegen erscheint und nicht Anspruch darauf hat, mit besonderer Emphase annoncirt zu werden.

***) Ha, welch' ein Esel bin ich! Trefflich brav ꝛc.

*) Jetzt am K. K. Hoftheater in Wien. D. Red.

bar und vor uns erblicken wir Hamlet und — das Meer; Beide stumm. — Ich glaube, daß diese Art der Inscenesetzung von der bei uns üblichen nicht unwesentlich abweicht.

Die betreffende Scene des dritten Akts ist noch bedeutender. Wir sind im Gemach der Königin. An den Wänden entlang, in derselben Höhe, wie sonst die Holzpannele laufen, erblicken wir die Bildnisse der dänischen Könige, Rahmen neben Rahmen, eine Art Galerie. Hamlet's Mutter (vortrefflich gespielt) gleicht einer Zigeunerkönigin; ihr Gesicht und ihr faltiges Gewand haben dieselbe dunkelgelbe Farbe; ihre Augen leuchten vor Erregung, vor Furcht, vor Zorn; ein weißes Tuch, bis zum Nacken herabfallend, verhüllt ihren Kopf und ist nur über der Stirn durch einen Goldreifen festgehalten. Wenn sie sich im Affekt bewegt, wogt dies weiße Tuch um sie her. Es ist durchaus nicht lächerlich, sondern nur abnorm und läßt einen Sturm ahnen, wie der Flügelschlag eines weißen Seevogels. Die Scene spielt in der gewohnten Weise, bis wir plötzlich durch einen lauten Schlag geradezu entsetzt werden und den Geist, jetzt in königlicher Pracht, aus einem der Rahmen heraussteigen sehen. In dem nächsten Augenblick steht er in der Mitte der Bühne. Ein einziges, flackerndes Licht brennt; aber wir erkennen ihn ganz genau. Sein Gewand ist reich, von schwarzem Sammet, handbreit mit Gold und Purpur besetzt. Er trägt eine Krone und wir blicken in sein blasses, abgezehrtes Gesicht. Hamlet, die Hände weit vorgestreckt, den Körper zurückgebogen, steht neben seiner Mutter und spricht leise und bittend. Endlich schreitet der Geist an ihm vorbei, und in diesem Moment voll wachsenden Entsetzens, den Arm seiner Mutter ergreifend, drückt er diesen mit übernatürlicher Gewalt. Die Königin schreit laut*) auf vor Schmerz und Graun und sinkt in die Arme ihres Sohnes. In demselben Augenblick verschwindet der Geist und — Licht ist wieder ringsum.

Die Darstellung solcher Scenen zählt bekanntlich zu den schwierigsten Aufgaben; die Klippe der Lächerlichkeit droht von Minute zu Minute. Ich bin der Phelps'schen Bühne die Erklärung schuldig, daß sie den Gespenster-Apparat in einer Weise gehandhabt hat, die alles das bei weitem übertrifft, was ich bis dato davon kennen gelernt habe.

Zeitung.

Das Verwaltungs-Comité der Tiedgestiftung in Dresden hat bekanntlich den ausgeschriebenen Preis von 200 Thlrn. dem Dichter Julius Hammer für seine in vierter Auflage bei Brockhaus unter dem Titel: „Schau um dich und schau in dich" erschienene Gedichtsammlung zuerkannt. Da derselbe aber auf die Preissumme verzichtete, so schreibt das Comité neuerdings den Preis von 200 Thlrn. für diejenige erzählende Dichtung aus, welche einer solchen Auszeichnung würdig befunden wird und fordert zur Einsendung von Manuscripten auf. Das Comité hatte bei dieser Preisausschreibung vorzüglich Göthe's „Hermann und Dorothea" vor Augen. Die Einsendungen sind bis spätestens 1. Oktober 1856 in der üblichen Weise an das Comité einzusenden, da die Preisertheilung zu Weihnachten desselben Jahres stattzufinden hat.

Die Nachricht, daß Fräul. Seebach, durch die Schweigsamkeit der Presse bewogen, ihren Kontrakt mit dem Burgtheater in Wien gekündigt hat und bereits von der Dresdener Hofbühne gewonnen worden ist, scheint doch noch der Bestätigung zu bedürfen. Man erfährt übrigens, daß auch die Kasse der beiden Wiener Hoftheater unter der Opposition der Tagesblätter zu leiden begann und daß Hr. von Landskoronsky durch bereits ertheilte Rückgabe einiger Plätze einzulenken beginnt.

---

*) In diesem Aufschrein sind die englischen Schauspielerinnen Meister. Die unsrigen schreien kaum je, und wenn es geschieht, mit Anstand, mit Maaß. Trotz Lessing, geb ich in Scenen, wie die obige, dem englischen Naturschrei unbedingt den Vorzug.

Die Preisnovelle des Hannoverschen Couriers betreffend.

Auf mehrfache Anfrage der Verfasser und Verfasserinnen der eingesandten Konkurrenz-Novellen haben wir zu berichten: Da bei der Redaction 106 Novellen zur Erringung des Preises eingelaufen sind, so ist es leicht erklärlich, daß, um ein gewissenhaftes Urtheil darüber abzugeben, mindestens drei damit Betraute alle 106 Novellen lesen müssen. Da nun unter dem 5. August d. J. den Herren Preisrichtern die erste Sendung zuging, so sind noch nicht einmal 106 Tage verflossen. Wenn nun Tag für Tag Jemand ein zwei bis vier Druckbogen langes Manuscript lesen könnte, so würde die Redaction doch frühestens in den ersten Tagen des December den Beschluß der Preisrichter eröffnen können. So weit nun die Redaction selbst die Sachlage überschauen kann, erscheint es als möglich, daß sie zu Neujahr oder Anfangs Januar die Verfasser der eingesandten Novellen dahin befriedigen werde, die beiden Preisnovellen zu nennen.

Die Redaction des Feuilletons des Hannoverschen Couriers.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Crowitzsch und Sohn** in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 25. Donnerstag, den 13. December. 1855.

Inhalt: Hans Haidekuckuck. Von Otto Roquette.

Hans Haidekuckuck.

Von **Otto Roquette**. Berlin. 1855.

Wenn wir vor Allem den tiefsten und wohlthuendsten Eindruck, den das Gedicht auf uns gemacht hat, bezeichnen wollen, so ist es dieser, daß es eine durchaus nationale Dichtung sei, national nach Stoff und Form. Hiermit aber soll durchaus nicht ein außerhalb der ästhetischen Schätzung liegender Vorzug ausgesprochen sein; nicht ein nationales, patriotisches, sondern das wesentlichste poetische Interesse findet in dem specifisch nationalen Charakter einer Dichtung sein Genüge. Wir glauben die Veranlassung wahrnehmen zu müssen, diesen letzteren Gedanken, über welchen oft und viel und vielfach vergeblich geredet wird, hier des Näheren zu begründen. Alle eigentliche S c h ö n h e i t der Poesie beruht, obgleich jede allgemein menschliche Ideen und Verhältnisse zur Anschauung bringen soll, in der individuellen und charakteristischen Darstellung von Sachen und Personen, deren Erlebnissen und Handlungen; die Intelligenz mag bereichert, die Sittlichkeit gehoben werden durch alle sonstigen Vorzüge einer Dichtung: die Schönheit wird empfunden allein in der wahren und vollkommenen, also bestimmten und eigenthümlichen Gestaltung ihres Stoffes. Nun wird zwar alle darstellende, epische oder dramatische Poesie nothwendig irgendwo auf realem Erdboden ihren Schauplatz haben, nicht abstracte, allgemeine Menschenbilder, sondern bestimmte irgend einer Nation angehörige Menschenkinder auftreten lassen; aber ein Anderes ist es, ob ein Dichter diese oder jene menschliche Idee, Leidenschaft, einen Conflict, tragische oder komische Situationen zur Darstellung bringen will, wofür ihm und dem Werke der nationale Typus zunächst gleichgiltig ist, und ein Anderes, wenn der Dichter seinen poetischen Stoff sogleich auf dem bestimmten nationalen Boden aufnimmt, ihn mit allen seinen allgemeinen und besonderen Bezügen aus der Bestimmtheit dieses Charakters emporwachsen läßt, wenn ihm mit dem historischen Boden nicht blos der umfassende Rahmen, sondern die eigenthümlichen Triebkräfte, die Geistesrichtungen, die bewegenden Ideen, die öffentliche Gesinnung, mannigfaltige Charaktere gegeben sind. Dies ist, vielleicht mehr noch als der bloße Größenwerth des politischen Stoffes, der eigenthümliche Vorzug aller h i s t o r i s c h e n Dichtung; und besteht er auch nur in der Erzeugung der charakteristischen Wahrheit, so wirkt er doch auf den Zuschauer und Leser bei weitem nicht blos durch Vergleichung, also nur wenn man die Geschichte v o r dem Kunstwerk kennt; sondern die Wahrheit macht sich selber kund, so wie wir einem gutgemalten Porträt ansehen, daß es getroffen sein muß, ohne daß wir die Person kennen die es darstellt *). Daß die homerischen Gesänge durchaus nationale Dichtung sind, ist nicht bloß bei den Griechen, sondern an ihnen selbst ihr höchster Vorzug; das Zurücktreten aller Subjectivität des Dichters, das vollständige Versenktsein in die Sache der Dichtung ist ein classischer Zug und zugleich Erfolg dieser Eigenschaft eines Dichters.

Objektivität und Individualität, die innere Wahrheit nach allgemeinen Gesetzen und die Ausprägung der Gestalten als eigenthümliche Erscheinungen, werden mit Recht als die Gegensätze bezeichnet, welche der wahrhafte Dichter in seinen Charakteren und Darstellungen überhaupt zu vereinigen hat; die Nationalität des poetischen Stoffes begünstigt Beides, die Objektivität, indem sowohl der Dichter und die Dichtung an sich in einer bestimmten Sphäre festgehalten, und vor einem willkürlichen und schrankenlosen Ausschreiten der Phantasie geschützt sind, als auch weil die Stimmung und Richtung, überhaupt die Einbildung des Lesers auf gleiche Weise in eine bestimmte Bahn geleitet ist. Die Individualität aber wird ebenfalls begünstigt, indem einerseits schon ein sehr wesentlicher, nicht durch Willkür, sondern durch innere Gesetzmäßigkeit gegebener, Schritt zur näheren Bestimmtheit faktisch gethan ist durch die nationale Charakteristik, andererseits der Dichter zur scharfen Ausprägung der individuellen Eigenthümlichkeit sowohl durch die leichtere Orientirung angeleitet, als durch die objektiv gegebene Bestimmtheit angetrieben wird. So wie nun die Objektivität überhaupt die freie, selbstständige poetische Schöpfung durchaus nicht beschränkt, wenigstens aber nicht weiter als das Maaß der Schönheit selber erfordert, eben so wird auch die nationale Bestimmtheit den Aufschwung des poetischen Genius und seine freie Gestaltungskraft durchaus nicht hemmen. Denn das Nationale an der Dichtung und sogar das Historische soll sich nicht an dem faktischen und wirklichen Einzelnen der Thatsachen und Charaktere beweisen, sondern nur an der wahren und gesetzmäßigen Bestimmtheit derselben. So wenig ist die Nationalität eine der poetischen und schöpferischen Freiheit widerstrebende Schranke des Dichters, daß er vielmehr dem Leser erst durch seine frei gewählten und frei ausgeprägten Gestalten ein wahres Bild der Nationalität schaffen und zeigen soll. — Bei den Griechen enthalten die früheren Dichter bei weitem reichere und tiefere Aufschlüsse über den Nationalcharakter als die späteren Historiker; noch mehr ist dies bei den orientalischen Völkern der Fall, z. B. bei den Indern, und besonders bei den Hebräern geben uns die poetischen Bücher ein Bild des Nationalgeistes, wovon wir aus den blos historischen kaum eine Ahnung gewönnen.

*) Es verdient an diesem Orte bemerkt zu werden, daß der gewöhnliche Einwand gegen die national- und historisch bestimmte Dichtung: die Poesie habe es nur mit dem allgemein Menschlichen und allgemein Schönen zu thun, dadurch in sich zerfällt, weil alles Allgemeine, welches nicht in einer bestimmten, ihm angemessenen Sphäre Leben gewinnen kann, ohne von der Klarheit seines Inhaltes etwas einzubüßen, kaum in der abstrakten Reflexion eine Berechtigung, geschweige in der Poesie einen adäquaten Ausdruck finden kann. Schönheit aber wird durch solide Individualität stets gewinnen und nie verlieren.

Römer und Franzosen aber werden von unseren klassischen Kritikern deshalb mit Recht getadelt, daß sie viele Dichtungen geschaffen haben, welche in der eigenen und fremden Nation spielen, ohne aus der zugehörigen Nationalität heraus entwickelt zu sein. Auf den Unterschied der nationalen Poesie und ihres Gegentheils, (der seit den Römern in fast allen modernen Völkern von hervorragender Cultur auftritt, und zu den interessantesten und wichtigsten Untersuchungen der Philosophie der Litteraturgeschichte gehört), so wie auf den der eigenen und einheimischen und der nationalen überhaupt näher einzugehen ist hier der Ort nicht; wir kehren zu der uns vorliegenden Dichtung zurück, welche wir als eine nationale bezeichnet haben, sowohl in Bezug auf den Stoff als die Form. Die Zeit, in welcher die Handlung des Gedichtes spielt, ist die der schmalkaldischen Kriege, kurz nach dem Tode Luthers. In dem Zeitalter der Reformation sehen wir den deutschen Nationalgeist mit aller seiner Schöpfungs- und Strebekraft in größerer Reinheit als in irgend einer anderen Epoche, befreit von aller fränkischen und italischen Gemeinschaft des Mittelalters, noch nicht vermischt mit dem classischen Humanismus der folgenden Jahrhunderte; wenigstens auf den Kreis, in welchem die Dichtung sich bewegt, Hans Sachs und seine Genossen in Nürnberg, hatten die griechischen Studien noch keinen Einfluß. Die geistige Errungenschaft mußte aber durch einen leiblichen Kampf geschützt werden; und innerlich und äußerlich in diesen Kampf verwickelt und thätig daran theilnehmend finden wir den Helden unserer Dichtung. Wie im Großen und Ganzen, so auch in jedem einzelnen Moment der Erzählung erkennen wir ächt deutsches Leben und Treiben, deutsche Sitte und Art in jedem Zuge, in Denken und Fühlen und Handeln. Die Nürnberger Herren mit ihrem Meister Sachs an der Spitze, die Fürsten mit ihren Reitern und Landsknechten, die Töchterlein des Rathsherrn und die Frau Meisterin, die politischen Kannegießer in der Wirthsstube, die fahrenden Gaukler und Tragödienkomödianten und der vielgewandte und vielgewanderte Gurgelfritze — sie tragen alle das deutliche, entschiedene, deutsche Gepräge und obendrein in schärfster individueller Verschiedenheit charakterisirt.

Der Stoff des Gedichtes ist durchaus einfach: die Entwickelung eines von der Natur reich begabten, in der bürgerlichen Gesellschaft niedrig gestellten Menschen aus der Gährung der Gefühle in den Jünglingsjahren zur gedeihlichen und an Thaten fruchtbaren Reife des Mannes; und wessen er im Anfang, obwohl der Sohn eines Tischlers, durch den Sinn und Trieb für das Edle würdig zu sein vermeinte, das erhält er als Preis für edle mannhafte Gesinnung als Vertheidiger der Vaterstadt, das feine, liebsame Töchterlein des vornehmen Rathsherrn. Einfach wie der Stoff, so klar ist auch seine Entfaltung und Ausbreitung im Gedicht; es ist ein idyllisches Epos, eine Erzählung, deren centrales Interesse in dem idyllischen, d. h. isolirten Glück eines kleinen Kreises von Menschen besteht, deren Innerstes aber nur als eine Ader erscheint, welche aus dem Herzen des öffentlichen Volkslebens ihren Lebenssaft empfängt und ihre Lebenskraft dorthin auch wieder zurückleitet. Die Dichtung gehört also zu derjenigen Art der epischen Gattung, für welche wir in Herrmann und Dorothea das mustergültige Prototyp besitzen. W. v. Humboldt sagt von diesem: „Auf welchen Standpunkt sieht sich der Leser dadurch versetzt! Das Leben in seinen größesten und wichtigsten Verhältnissen und der Mensch in allen bedeutenden Momenten seines Daseins stehen auf einmal vor ihm da, und er durchschaut sie mit lebendiger Wahrheit. Was seinem Herzen das Wichtigste ist, sein Nachdenken und seine Beobachtung am anhaltendsten beschäftigt, sieht er mit wenigen, aber meisterhaften Zügen in überraschender Wahrheit geschildert — den Wechsel der Alter und Zeiten, die fortschreitende Umänderung der Sitten und Denkungsart, die Hauptstufen menschlicher Cultur, und vor allem das Verhältniß häuslicher Bürgertugend und stillen Familienglücks zu dem Schicksal von Nationen und dem Strome außerordentlicher Ereignisse. Indem er nur den Begebenheiten einer einzelnen Familie zuzuhören glaubt, fühlt er seinen Geist in ernste und allgemeine Betrachtungen versenkt, sein Herz zu wehmuthsvoller Rührung hingerissen, sein ganzes Gemüth hingegen zuletzt wieder durch einfache, aber gediegene Weisheit beruhigt. Denn die wichtige Frage, die sich überall jedem aufdrängen muß: wie soll bei dem allgemeinen Wechsel, in welchem Meinungen, Sitten, Verfassungen und Nationen fortgerissen werden, der Einzelne sich verhalten? findet er — — beantwortet“: und alles dies würde in gleicher Weise und in gleichem Maße von der vorliegenden Dichtung gelten können, wenn der Dichter in der Bearbeitung des Stoffes eben so gründlich gewesen wäre, wie er in der Wahl desselben glücklich gewesen ist. Der eben bezeichnete Reichthum von menschlichen Beziehungen, also poetischen Elementen, mit welchem Göthe kunstvoll seinen engen Stoff belebt hat, war Roquette in dem seinigen gegeben. Der wesentlichste Unterschied beider Dichtungen in Bezug auf den Inhalt besteht darin, daß in Herrmann und Dorothea die ganze Handlung, welche vor unseren Augen spielt, rein idyllischer Natur ist, die Anknüpfung an weitere und größere Kreise des historischen Lebens nur theils durch Erinnerung, theils durch reflectirendes Gespräch stattfindet; im Haidekuckuck aber entwickelt sich handelnd ein gut Stück Geschichte und zwar, wie gesagt, aus einer der bedeutendsten Culturepochen; daher aber findet gleichsam das umgekehrte Verhältniß von Fundament und Gebäude in beiden Gedichten statt. In Herrmann und Dorothea ist auf einem beschränkten Fundament ein herrlicher, reicher und solider, styl- und prachtvoller Bau errichtet; im Haidekuckuck auf einem weiten und breiten Unterbau ein zwar anmuthiges, mit vielen Reizen und Schönheiten verziertes, aber immer doch nur leichtes, man kann sagen, flüchtiges Gebäude. Herrmann ist nur im ästhetischen Sinne, aber nichts weniger als im eigentlichen Sinne — ein Held; Hans aber ist, wiewohl von ganzem Charakter ebenfalls eine schlichte bürgerliche, dennoch durch seine That eine heldenmäßige Gestalt. Daher wirkt auch hier vorwiegend der an sich poetische und theilweis heroische Inhalt der Dichtung, dort vorzüglich die Form und die Darstellung. Dagegen tritt der reine didaktische Ideengehalt bei Göthe reich, mannigfaltig und offen in sentenziöser Form hervor; bei Roquette ist er seltener und liegt vorwiegend eingeschlossen in den Thatsachen. Diese regen wohl den Leser zu den mannigfachsten Gedanken an, aber der Dichter selbst hätte dazu angeregt und zur Entfaltung derselben bewogen und begeistert werden sollen.

Von der gewaltigen geistigen Tiefe der Reformationszeit, von ihrer glaubenerhebenden, sittenumwandelnden Kraft läßt uns der Dichter viel mehr ahnen als schauen; er hat diese Saiten wohl angeschlagen, aber nur leichte Töne erklingen und schnell wieder verhallen lassen; die Rede Hans Sachsens (im 1. Gesang) trägt zu sehr das Gepräge eines bloßen Liberalismus und offenbart uns weder die Eigenthümlichkeit noch die Tiefe der geistigen Bewegung der Reformation.

Je freudiger wir die Dichtung begrüßen, je inniger und herzlicher wir ihre Schönheit in dem Obigen und im Folgenden anerkennen, desto verpflichteter fühlen wir uns, dem Dichter mit allem Nachdruck und Ernst zu rathen, daß er nicht bloß mit seinem Talent und Geschick, sondern auch mit Fleiß und Arbeit an seine Schöpfungen gehen möchte. In der That, wir konnten wohl für die hohe Achtung, welche wir vor seinem Werke haben, keinen gewichtigeren Ausdruck wählen, als daß wir es mit Herrmann und Dorothea vergleichen; möge der Dichter darin eine wohlverdiente Genugthuung finden, aber auch dadurch die Wahrheit unserer Behauptung erkennen: wie sehr

nothwendig es war und wie wohlthätig es gewesen wäre, daß er in die Tiefen seines Gegenstandes mit geistiger Anstrengung sich zu versenken Zeit und Mühe nicht gespart hätte.

Wir kehren von dieser Digression, wenn es eine war, zurück zu unserem Vergleich.

Wenn es dort bei dem rein idyllischen Charakter möglich war, daß Dorothea, dieses herrlichste Geschöpf Göthes, an Fülle der Kraft und des Geistes weit über Herrmann vorschlägt, so war es hier angemessen, daß Elsbeth hinter den eigentlichen Helden weiblich zurücktritt. Daß sie größere Theilnahme für die politischen Ereignisse hat, als ihre Schwester, ist vom Dichter richtig gedacht; dennoch aber entbehrt sie aller entschiedenen Individualität. Dies scheint zwar gradezu in der Absicht des Dichters zu liegen, aber man fühlt doch den Mangel um so stärker, je reicher er in der überaus vortrefflichen Charakteristik Käthchens vergütet wird. Ueberhaupt gehört diese Erscheinung (und ihr Auftreten in der Bibliotheksscene insbesondere), durch Naivetät, Schalkhaftigkeit, Witz und Lebendigkeit der Zunge wie des Gemüths ausgezeichnet, zu dem Liebenswürdigsten, Ansprechendsten und Reizendsten, was der Dichter geschaffen hat und ein Dichter schaffen kann.

Verschieden wie der Inhalt ist denn auch die Composition des Gedichts; unser Dichter ist gänzlich unbekümmert um die Einheit der Zeit und des Orts, umbekümmert um die Regeln der Gattung wie der Art seiner Poesie. Dennoch zeigt seine Dichtung entschieden hervorleuchtende Schönheiten; vor Allem, daß der Reichthum an Handlung von einem sinnig fortgesponnenen Faden inneren Lebens durchzogen ist; sodann, daß dem rein idyllischen Anfang, der Theater- und der Gartenscene (nachdem uns die Blüthe Nürnbergs eben so plastisch als anmuthig vorgeführt ist), das bewegte öffentliche Leben und die Theilnahme des Helden an demselben folgt und die Mitte ausfüllt, um endlich das Ganze wieder idyllisch mit den Vorgängen in der Bibliothek und im Garten zu schließen. Aber wie im Anfang aus dem idyllischen Gefühlskreise heraus die innere Bewegung und Erhebung des Geistes den Uebergang bildet zum thatkräftigen Handeln, so auch findet der errungene Sieg des Handelns am Schluß erst seine geistige Verklärung in einer gedankenmäßigen Rückschau, ehe er in die Behaglichkeit des Erfolges eingeht. Beides aber, jene geistige Anregung und diese Besinnung, ist in Gesprächen zwischen dem Helden und dem Meister Hans Sachs dargelegt. Das Verhältniß dieser beiden zu einander ist das Rührendste, was man sich denken kann; es ist glücklich gewählt, tief, edel und innig gedacht und vortrefflich ausgeführt. Hans Haidekuckuck ist durch die Ungunst des Schicksals verwaist, aber durch die Gunst desselben das Mündel des guten Meisters.

Wo nur der Meister stand und ging,
Der Knab an seiner Seite hing,
Und er auch war dem Knaben hold,
Sich gar nicht von ihm trennen wollt.
Erzählt ihm allerlei Geschichten,
Macht ihn bekannt mit seinem Dichten,
Und oft wenn er am Werkeltag
Gar fleißig seiner Arbeit pflag,
Und kam ihm plötzlich ein Gedanke
Hell in der Wochenarbeit Schranke,
Hieß er den Hans die Feder nehmen
Und schnell zum Schreiben sich bequemen.
Derweil er dann mit Pfriem und Ahl'
An seinem Leisten brav hantiert',
Der Hans, verklärt vom Wonnestrahl,
Schrieb was der Meister ihm diktirt.
Durch's enge Blumenfensterlein
Fiel goldner Himmelssonnenschein,
Und wenn der Meister auf Minuten
Mit großem Auge blickt hinauf,
Als folgt er still der Wolken Lauf,
Die Hände wie gefesselt ruhten,
Dann überlief den Hans ein Schauer.
Ihm war's, als wär die ganze Welt
Nur durch des Meisters Blick erhellt.
Es dehnte sich die Kammermauer,
Am Fenster Ros' und Rosmarin
Und Nelken schienen aufzublühn,
Viel tausend Knospen zeigten sich
Und wiegten sich und neigten sich,
Es wuchs und keimte rings empor,
Und Töne drangen an das Ohr,
Wie überirdisch Orgelklingen.
Das zahme Vöglein hob die Schwingen
Und schwieg und schaut befremdet drein.
Die Katze saß im Sonnenschein
Und kniff die grünen Augen zu,
Als wollte sie in süßer Ruh
All die Musik so besser hören.
Bis dann des Meisters Zauberwort
Ertönte wie ein Machtbeschwören
Und beide schafften wacker fort.
Der Meister zog den Pechdraht weit,
Schlug über's Leistenholz das Leder,
Diktirt und sinnt von Zeit zu Zeit,
Der Hans der rührte seine Feder.
Dann war's, als ob der Musenbronnen
Herniederströmte Himmelswonnen;
Sie hielten's beide unverkennlich
Für Wirkung eines Zauberbanns,
Der große und der kleine Hans
Die waren fürder unzertrennlich.
Und Sonntags wenn an Sommertagen
Sie rüstig schritten vor das Thor,
Der Alt' erzählte schöne Sagen,
Der Junge horcht mit offnem Ohr.
Und wenn er hört von Helden, Rittern,
Von Männerthaten, Kriegsgewittern,
Der Hans fühlt klopfen seine Brust,
Ward von dem Meister kaum gezügelt,
Hätt' gern in heller Kriegeslust
All seine Freundschaft durchgeprügelt.

Diese eben so poetisch schöne als psychologisch tiefe pragmatische Grundlage für die spätere Entwickelung des Helden empfängt ihre zweite Stütze in dem Abschiede desselben vom Meister Hans; dieser hat von der Größe und dem Glanze der Reformation, auch von den Gefahren, die ihr nun drohen, gesprochen, und schließt:

Sollt' es zum Kriege kommen bald,
Da wird's Dich fassen mit Gewalt,
— Ich seh das schon, wiewohl nicht gern —
Wirst suchen Deines Glückes Stern
Bei eines Fürsten Kriegesfahnen,
Den Weg zur Ehre Dir zu bahnen,
Auf Ehre warst Du stets erpicht.
Doch, Hans, vergiß das Eine nicht:
Ficht niemals wider Deinen Glauben!
Das müßt Dir Deine Ehre rauben.
Du bist auf Luthers Wort erzogen,
Drum, sollt Dir Ehre, Glanz und Ruhm
Auch drüben scheinen mehr gewogen,
Laß doch nicht ab vom Lutherthum,
Laß lieber Alles darum brechen,
Schau, das mußt Du mir versprechen;
Warst ja noch immer brav und gut,
Will jeden Zweifel dran verdammen.
Und dann mein Hans vergiß auch nicht
Den alten Meister treu und schlicht —
Wir beiden hielten gut zusammen!
Es war doch köstlich, wenn wir Zwei
Oblagen edler Poesey,
Der Pegasus lief raschen Trott
Und wuchsen beides, Vers und Schuh,
Mit guter Art dem Ziele zu!

Der alte und der junge Hans
Die trennten sich mit bittren Schmerzen.

Wie dann der Hans seinen Meister nie vergißt, wie er jedoch auf eine Ahnung, als ob die Stimme des Meisters ihn warnte, zu hören sich schämt und in ein gar buntes Leben hineingerissen wird, wie er dadurch dennoch in den Conflict geräth, wider seinen Glauben zu fechten, und dann, da er verwundet in einer einsamen Hütte liegt und im Fiebertraum der Mahnruf des Alten an sein Ohr bringt, und er genesen zu den Fahnen seines Glaubens zurückkehrt und sieghaft dafür kämpft und seine liebe Vaterstadt mannhaft vertheidigt, wie er erst nach ersiegtem Frieden das stille Haus des Meisters aufsucht und

Der alte und der junge Hans
Beglückt sich in den Armen lagen.

das ist alles mit tiefer psychologischer Wahrheit, seelenvoll und innig geschildert. Indessen zeigt sich auch hier, namentlich im 4. Gesange, daß die plastische Entfaltung des innern Lebens hinter der Malerei des Aeußern zurücksteht; es ist dem Dichter weit besser gelungen, die Träume Hansens, wobei seine Phantasie sich mit freiem Spiel richtig und anmuthig bewegt, zu erfinden, als die sittliche Wiedergeburt des wachen Zustands mit der Vollkraft der innern Motive zur anschaulichen Klarheit zu entfalten. Sehr richtig gedacht ist es aber, daß die Erinnerung an den alten Meister am stärksten sein Gewissen wach ruft. Hans Sachs ist der Genius und das Daimonion des Helden; er ist aber auch mit seinem originellen deutschen Sinn und Gemüth der Schutzgeist des Dichters, nicht sein theoretisches Vorbild gerade, aber der Repräsentant der geistigen Sphäre, worin das Werk lebt. Mit seiner schlichten, treuen und warmen Lebensfülle, welche in heiteren und scherzhaften Spielen sich ergießt, aber auch zu rechter Zeit den rechten Ernst findet, umschreibt er die Grenzen auch dieser Dichtung, welche nur die Satyre seltener, als er es geliebt, angeschlagen hat.

Aus diesem Geiste der Dichtung entspringen alle Vorzüge derselben, mit ihm auch hängt die Abwesenheit aller klassischen Form, die völlige Abweichung von den Regeln der Antique in Bezug auf die Composition wie den Versbau zusammen. Das Aeußere entspricht dem Innern gänzlich, wir sind in die Zeit und den Geist der Handlung versetzt. Die gesetzlosen Verse sind fast reine Naturlaute eines poetisch gestimmten Gemüths; rund und glatt, fließen sie wohlklingend, dem Inhalt angemessen, bald in vollerem Strome, bald in behaglicher Breite, bald in witziger Knappheit. Die Sprache ist frisch, einfach und edel; zuweilen zierlich und witzig in der Erzählung, immer charakteristisch in den Reden der Personen. Nicht bloß Gurgelfritze, der dicke Fuhrmann und Käthchen, auch Hans Sachs, Marschall Grumbach u. s. w. zeichnen sich durch prägnante Individualität der Redeweise aus. Was man gewöhnlich unter einer poetischen Sprache versteht, hat diese Eigenschaft, von eigentlichem Bilderreichthum abgesehen, aus zweien verschiedenen Gründen; theils nemlich kann die Ausdrucksweise concret, dem Sinnlichen nahestehend, und darum die Phantasie vorwiegend anregend sein, im Unterschiede von den abstrakten, nicht Bilder, sondern allgemeine Begriffe ausdrückenden Redetheilen; theils auch kann die Sprache, obwohl nicht concreter und sinnlicher als andere traditionell unpoetische, durch seltenen und conventionell poetischen Gebrauch ein Vorrecht für die Poesie gewinnen, und wird dann, wenn auch aus anderen Ursachen, doch in gleicher Weise wie eine wirklich plastische Sprache wirken. Die Ursache ist nemlich diese: daß die Phantasie des Lesers, weil er einmal gewöhnt ist, solche Wörter nur in poetischer Verbindung zu finden, selbstthätig ihnen die Lebendigkeit hinzufügt, zu welcher sie sonst erst durch die Wörter angeregt werden soll. Eine besondere Art nun von dieser conventionell poetischen Sprache ist die mit veralteten, aus dem üblichen Gebrauch gekommenen, Redewendungen gewürzte; diese veranlassen direkt eine Bewegung der Phantasie in eine andere Sphäre hinein, und aus der gewöhnlichen gegenwärtigen heraus. Zumal im Komischen ist die specifische Wirkung um so sicherer, als ohnehin jede ungebräuchliche Redeweise, wie alles Ungewöhnliche, komisch klingt, durch den unbewußt angeschauten Contrast gegen das Gebräuchliche. Der Dichter hat auch hierin, wie in vielen Stücken, den Geist der Reformationszeit maßvoll und glücklich heraufbeschworen, und seinem Werke oft etwas von der derben Frische jener Zeit eingehaucht, die wir in den Tagen unserer Verfeinerung nicht anders als im Lichte der Poesie erblicken. Vor allen Anderen ist dem Gurgelfritze dieses Element wohlthuend, wie dem Vogel die Freiheit. Wir können nicht schließen, ohne dem Dichter unsere freudigste Anerkennung für diese lebensvolle Figur auszudrücken; wir bewundern die Sicherheit in der Hand des poetischen Malers, der den Pinsel mit so vieler Grazie und Keckheit, und doch so maßvoll geführt hat, um diese Gestalt zu zeichnen. Insbesondere ist der edle Kern in dieser groben Hülle treffend erkannt und dargestellt, seine letzten Tage und vollends seine letzten Stunden, wie er erkennt und staunend sich bewußt wird, daß er, der welt- und lebenskundige Führer Hansens nun von dessen sittlich idealem Streben kinderhaft geleitet wird, wie er, der Ausbund aller Vagabunden dennoch die edle deutsche Treue, er weiß kaum wie, in seinem Herzen findet, und seine Freundschaft sich zur Opferfreudigkeit verklärt, das ist eine wahre Genugthuung und eine wahrhafte Charakteristik des deutschen Gemüthes.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Crowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 26. Donnerstag, den 27. December. 1855.

Inhalt: Shakespeare auf der modernen englischen Bühne. Vierter Brief. („Der Sturm" im Sadlers-Wells-Theater.) — Der Lesegarten. Eine deutsche Bibliothek für Kunst, Wissenschaft, Literatur und bildende Unterhaltung in der Familie. — Erklärung von Klaus Groth.

Shakespeare auf der modernen englischen Bühne.

Vierter Brief.

(„Der Sturm" im Sadlers-Wells-Theater.)

Lassen Sie mich mit einer Frage beginnen: „warum haben wir dies Stück nicht seit lange auf unseren Bühnen? warum ist man bei dem unverkennbaren Bestreben, den Shakespeare nach Möglichkeit populär zu machen, gerade an einer Arbeit vorbeigegangen, die alle Bedingungen zur Popularität (ich habe hier ein weites und breites Publikum im Sinne) in sich trägt?*)

Zwei Dinge sind es, die sich mir bei Aufführung dieses Stücks im Sadlers-Wells-Theater ganz besonders aufgedrängt haben. Einmal, daß dieser Shakespeare'sche „Sturm" der Vater all der Zauberstücke und Zauberpossen ist, mit denen Wien, seit Raimund's Zeiten, die deutschen Bühnen überschwemmt hat, und ferner, daß wir in diesem Drama der Vergangenheit nicht mehr und nicht we- [illegible] das von Richard Wagner geforderte „Drama der Zu- [illegible] d. h. ein friedliches Zusammenwirken von Tanz, Oper und [illegible]iel haben. Es kann im Prinzip nichts ändern, ob der Stoff, die Fabel, heiter oder traurig ist.

Diesen Handschuh, den ich dem „Drama der Zukunft" und seinem Propheten in der That nur scherzhaft hinwerfe, bitt' ich freundlichst liegen zu lassen; aber desto ernsthafter ist die Parallele gemeint, die ich zwischen dem „Sturm" und den 101 Stücken der Raimund-Nestroy'schen Schule gezogen habe. Alles Aeußerliche, wohin namentlich auch der Wunder- und Geister-Apparat gehört, ist völlig dasselbe und der Unterschied liegt lediglich darin, daß die Wiener zur Sentimentalität greifen, wo dem Shakespeare die einfache Empfindung genügt, und in Trivialität verfallen, wo dem letztern ein grotesker Humor zu Gebote steht. Das große Publikum wird für die Uebertreibung immer ein besonderes Tendre haben und der „Sturm" wird nie den Beifallssturm lebendig machen, den Raimund'sche Sentimentalität und Nestroy'sche Karrikaturen so oft hervorgerufen haben.

Prospero, Herzog von Mailand, hat sich bekanntlich um seine Bücher mehr gekümmert, als um sein Volk, und ist in Folge davon und zwar unter Mitwirkung des Königs Alonzo von Neapel, durch seinen Bruder Antonio vom Thron gestoßen worden. Man hat ihn, sammt seiner Tochter Miranda, in ein Schiff gesetzt und der Barmherzigkeit der Wellen anvertraut. Diese haben ihn an ein reizendes aber unbewohntes Eiland getragen, wo Prospero die alte Hexe Sycorax durch seine Zauberbücher besiegt, ihren thierischen Sohn Caliban gezähmt und den in Gefangenschaft gehaltenen Luftgeist „Ariel" befreit hat. Sycorax ist seitdem gestorben und ihr Sohn Caliban ein malkontenter Hausknecht im Dienste Prospero's geworden. Auch Ariel dient dem letztern, aber in höheren Missionen. — So vergehen Jahre; Miranda ist herangewachsen. Da vermählt König Alonzo seine Tochter einem tunesischen Fürsten; Herzog Antonio von Mailand und viele Großen des Hofes begleiten ihn. Auf der Rückfahrt geräth er in unmittelbare Nähe der von Prospero bewohnten Insel und dieser beschließt, sich zu rächen. Ariel, auf Befehl seines Herrn, improvisirt einen Sturm und einen Schiffbruch; nach langem Ringen und Kämpfen mit den Wellen werden Alle an's Land geworfen, während Ariel das in Wahrheit unversehrte Schiff in einer entlegenen Bucht der Insel verbirgt. Die Gescheiterten werden, auf Geheiß Prospero's, in verschiedene Gruppen getrennt, und während die Fürsten und ihr Gefolge einen Theil der Insel durchirren, finden sich an einer andern Stelle die komischen Figuren des Stücks, der Hofnarr Trinculo und der Kellermeister Stephano, zusammen. Ferdinand, der Sohn des Königs Alonzo, wird durch wunderbare Klänge in die Behausung Prospero's selbst geführt, und nachdem dieser, im Verlauf des Stücks, die Liebe des Prinzen zur schönen Miranda geprüft, willigt er in ihren Bund. Inzwischen straft er seine Feinde; den König Alonzo dadurch, daß er ihn in tiefen Schmerz über den vermeintlichen Tod seines Sohnes (Ferdinand) verfallen läßt, und den Antonio (seinen eigenen Bruder) dadurch, daß er mit Hülfe Ariel's die Schrecken eines bösen Gewissens über ihn bringt. Aber die Liebe des jungen Paares wird zum Versöhner; Ariel führt alle endlich zusammen; Prospero zerbricht seinen Zauberstab und beschließt in sein Herzogthum zurückzukehren. Das vermeintlich gestrandete Schiff erscheint mit vollen Segeln im Hintergrund der Bühne und in dieser Stunde des Glücks giebt Prospero dem Luftgeist seine lang ersehnte Freiheit völlig zurück und der lerchenhafte Gesang desselben, immer höher steigend, verklingt in den Lüften.

Nun zur Darstellung des Stücks. Ich bin einigermaßen in Verlegenheit, darüber zu schreiben. Ich wüßte keine deutsche Bühne von Bedeutung, auf der innerhalb der letzten zwanzig Jahre (wenn überhaupt jemals) dies Stück zur Aufführung gelangt wäre, und urtheilen, ohne die Möglichkeit des Vergleichs, ist immer ein mißlich Ding. Man könnte mir hierauf entgegnen, daß unter diesen Umständen die Beurtheilung einer „ersten Aufführung" immer auf besondere Schwierigkeiten stoßen müsse, und in der That ist dies, bis auf einen gewissen Grad, wirklich so. Nichtsdestoweniger bleiben Ihnen, geehrte Leser, in solchem Falle Vergleiche die Hülle und Fülle. Sie können die Gesammtheit der Aufführung mit den Ihnen bekannten Kräften des Theaters und die Leistung der Schauspieler mit verwandten Leistungen, sei es hinsichtlich der Rolle oder der Person, vergleichen. Nichts von dem allen vermag ich: ich kann

*) Man könnte weiter fragen: „Warum führt man das Wintermärchen nicht auf?" ein Stück, das aus der Inscenirung gar keine Verlegenheiten zu bieten scheint, das man so, wie es da ist, brauchen kann. Wir möchten die Bedenken dagegen hören. Uebrigens ist wohl nicht nöthig zu sagen, daß dieser Brief vor der Aufführung des „Sturms" in München geschrieben wurde. D. Red.

den Trinculo des Herrn A. und den Stephano des Herrn B. nicht anderen Rollen der Herren A. und B. gegenüberstellen und selbst wenn ich es könnte, es würde annähernd interesselos für Sie sein. Denn das ist das Besonderliche und unter Umständen Reizvolle in dem Urtheil, das der Fremde fällt, daß er den Maßstab, den er an die Dinge legt, nicht aus diesen selbst, auch nicht aus den Anschauungen des Landes nimmt, dem er als Gast angehört, sondern vielmehr einen Maßstab mitbringt und daran die Erscheinungen mißt. Dieser Maßstab aber fehlt mir in dem vorliegenden Fall; das Stück ist auf unseren Bühnen nicht heimisch.

Ich helfe mir, so gut ich kann. Die Aufführung blieb unzweifelhaft hinter der des „Hamlet" zurück. Nur zwei besondere Mitglieder der Bühne feierten auch heute wieder Triumphe — der Dekorationsmaler und der Maschinist *). Wenn anderes hie und da nicht genügte, so hat das seinen Grund darin, daß alles das, was „Sadlers-Wells" besitzt, sich wenig geltend machen konnte, und alles das, was es nicht besitzt, dringend erheischt wurde. Mr. Phelps gab den Perospero. Es ist möglich, daß er ihn eben so gut gespielt hat wie den Hamlet, aber, in aller Demuth gegen Shakespeare sei es ausgesprochen, die ganze Rolle ist von einer Langweiligkeit, daß auch der berühmteste Hamletspieler daran zu Schanden werden müßte. Der herumirrende König Alonzo ist interesselos und seine Begleitung nicht minder. Es sind drei Dinge, worauf sich alle Theilnahme concentrirt: das Liebesverhältniß zwischen Fernando und Miranda; das grotesk-komische in den Scenen zwischen Trinculo, Stephano und Caliban und das Phantastische in den Zauberkünsten und Geistererscheinungen; vor allem die Gestalt Ariels. — Das Liebesverhältniß, lieblich wie es ist, wurde auch demgemäß gegeben; nirgends lächerlich, nirgends langweilig; — mir erschienen diese Scenen wie ein heiteres Seitenstück zu Romeo und Julia. — Ueber die komischen Parthieen sprech' ich weiter unten. — An dem phantastischen Theil des Stückes (unleugbar seine Hauptsache) scheiterte die Aufführung in einem gewissen Grade. Kleine Theater können gelegentlich nicht dem Drange widerstehen ein Dutzend Tricots anzuschaffen und auch eine „große Oper" haben zu wollen. Diese kleine, liebenswürdige Schwäche hat schon viel Unheil angerichtet. Auch die Aufführung, von der ich spreche, gehört eigentlich dahin. Der „Sturm" ist ganz entschieden nur ein Stück für große Bühnen. Ueber alle Kirchthürme des Dekorations- und Maschinenwesens, ist Mr. Phelps, wie ein Mann der sein Steeple-Chase versteht, glücklich hinweggeritten, aber die Kehlen seiner Johanna Wagner's und die Fußspitzen seiner Taglioni's haben ihn im Stich gelassen. Der ganze 4te Akt (die Erscheinung der Iris, Ceres und Juno) kam dadurch um seine Bedeutung **). Der Ariel that sein möglichstes und sang die Schlußarie, mit dem immer wiederkehrenden „merrily, merrily," in allenfalls genügender Weise; überzeugte mich aber zu gleicher Zeit, daß diese Parthie von einer wirklichen, graziösen Sängerin vorgetragen (etwa wie die Sonntag in den zwanziger Jahren war) einen unglaublichen Effekt hervorbringen und die Gestalt des Puck im Sommernachtstraum, durchaus in den Schatten stellen müsse.

Was mir noch übrig bleibt, das ist die Aufforderung an unsre Bühnen, den hoffentlich nicht geschlossenen Kreis ihrer Shakespeare-Vorstellungen, durch die Aufführung des „Sturm's" zu erweitern.

Mein empfehlender Hinweis auf den „Sturm" geschieht übrigens, ich muß es eingestehn, nicht ganz ohne Bedenken. Ich weiß in der That nicht, ob unser Publikum gelaunt sein würde, sich das gefallen zu lassen, was ich die grotesk-komische Seite des Stücks genannt habe. Zwei Bursche, die 5 Akte lang betrunken sind und als dritter im Bunde ein rothbraunes, haariges Scheusal, das einem der beiden Trunkenbolde zu verschiednen Malen die Füße leckt — das ist freilich mehr, als wir auf unsrem heutigen Theater zu sehen gewohnt sind. Wir haben keinen Dichter, der solche Scene schreiben kann, aber wir haben auch keinen, der sie schreiben darf. Nichts destoweniger bin ich der Meinung, daß wir die Vorführung dieser Scenen wagen müssen. Was mich diesen Ausspruch thun läßt, ist noch etwas andres als die bloße Pietät gegen Shakespeare und ist jedenfalls mehr als die oberflächliche Neugier, die theils das Repertoir durch ein neues Stück bereichert sehn, theils eine Probe auf den Geschmack des Publikums machen will. Nein, was mich trotz aller Bedenken diese Forderung stellen läßt, das ist der Glaube an die wirkliche Autorität Shakespeares (auf keinem Gebiete unbestrittner als auf dem des Humors) und die Besorgniß, daß wir mit unsrem Raffinement auf falschen Wegen des Geschmackes sind. Wir sind entweder prüde oder lasciv, das erstere, wenn wir an einer Tragödie uns erheben, das letztere, wenn wir über einen französischen Unsinn uns amüsiren wollen. Das Humoristisch-derbe, was wie ein Stück Schwarzbrot zwischen jenen Confituren liegt, ist aber doch eigentlich das wahre. Auch Shakespeare ist kein Gott und war ein Kind seiner Zeit. Es mag eine Zeit kommen, die größer ist als das Jahrhundert der Reformation, als das Jahrhundert Luthers und Shakespeares; aber es wäre Verblendung anzunehmen: unsere Zeit sei diese Zeit. Beugen wir uns vor dem Größeren und respektiren wir seine Gesetze.

Vielleicht bin ich bedenklicher als nöthig. Wir haben die Rüpelscenen im Sommernachtstraum nicht nur ertragen, sondern belacht und beklatscht. Vom Weber Bottom bis zum Caliban ist zwar noch ein Schritt, aber kein Sprung.

Wohlan denn, machen wir den Versuch! Ich fürchte nicht, daß er scheitern wird, und wenn unsre Direktionen sicher gehn wollen, so seien sie weise bei Besetzung der Caliban-Parthie und verabsäumen es nicht, die Rolle an einen jener Auserwählten zu geben, die, statt den „Herodes zu über-herodessen," die schwierigere Kunst des Mäßigens gelernt haben.

Der Lesegarten.

Eine deutsche Bibliothek für Kunst, Wissenschaft, Literatur und bildende Unterhaltung in der Familie. Erster Jahrgang. Erster Band. Berlin, Franz Stagel. 1855.

Der Zweck des Unternehmens ist im Titel angedeutet. Es schmeichelt sich nicht, wie die Redaktion erklärt, einem allgemein ge-

---

*) Die Darstellung des Schiffbruchs war ganz vortrefflich und mit Mühe unterdrück' ich das Verlangen, Ihnen eine Beschreibung davon zu geben. Den Effekt der unmittelbar folgenden Scene mögen Sie selbst beurtheilen. Der ganze Bühnenraum ist Nacht und immer schwärzere Schleier fallen; endlich schweigt der Sturm und ein schmaler Streifen Land wird im Vordergrunde sichtbar. Prospero und Miranda erscheinen, und das halb weiße, halb rosafarbene Gewand der letzteren hebt sich in malerischer Weise von dem dunklen Hintergrunde ab. Nun aber, in rascher Folge, rollen die schwarzen Schleier wieder auf und das sonnenbeschienene Meer, hohe Klippen ringsum, liegt glitzernd vor dem Auge des Publikums. — So weit war alles gut, aber der Diensteifer der Regie ging noch weiter, ich vermuthe zu weit. Nicht nur, daß zum Schluß des vierten Akts zwei ausgestopfte Hühnerhunde aus den Wolken niederfuhren, um den kleiderstehlenden Stephano ꝛc. über Feld zu hetzen, nein, aus den Coulissen brach gleichzeitig ein kostbarer, halbmannshoher Neufundländer hervor und packte, während sein mächtiger Schweif verlegen wedelte, den Trinculo an der Kehle. Das Publikum war entzückt und der Vorhang fiel unter rauschendem Beifall.

**) Ich muß hier auf das hinverweisen, was ich in meinem vorigen Briefe bei einer ähnlichen Veranlassung (der Gesang der Ophelia) gesagt habe. Wir können unsere Ansprüche nicht mit Gewalt zurückschrauben und können es am wenigsten da, wo alles andere die höchsten Ansprüche, wenn auch nicht herausfordert, so doch erträgt. Neben einen Phelpsschen Hamlet gehört eine Ophelia, die, wenn sie singen will, auch singen kann, und wenn eine Juno auf ihrem Pfauenwagen aus den Wolken steigt und einen Königsmantel trägt comme il faut, so verlangen wir mit Recht, daß ihre Stimme nicht hinter ihrem Mantel zurückbleibe.

fühlten Bedürfniß entgegen zu kommen, wohl aber hofft es, ein Bedürfniß zu erregen, und zwar das nach einer gediegenen Lektüre, welche geeignet wäre, die gehaltlosen, namentlich die verderblichen französischen Romane zu verdrängen.

Den Vorzug der Neuheit darf das Unternehmen wohl nicht in Anspruch nehmen, da es unter den literarischen Erscheinungen unserer Zeit keineswegs das einzige seiner Art ist. Dagegen ist den Mitteln, die es zur Erreichung seines literarischen und sittlichen Zwecks in Bewegung setzt, nach den Proben dieses ersten Bandes, die gebührende Anerkennung nicht zu versagen. In der That sind die drei auf dem Titel bezeichneten Elemente darin vertreten: die Literatur durch „Wilhelmine, eine Erzählung in Briefen von W. v. Raumer", die Wissenschaft durch Böckh's Festrede „Leibnitz und Humboldt", die Kunst durch Michelet's Aufsatz „über die sixtinische Madonna".

Raumer's Erzählung „Wilhelmine" liefert ein Beispiel jener so häufig unglücklichen Liebesverhältnisse, welche den Unterschied des Standes, der Bildung und Empfindung in sich tragen und ihn vergebens zu überwinden sich bemühen. Wilhelmine, von geringer Herkunft, unter den Eindrücken kleinstädtischen Lebens aufgewachsen, kommt mit ihrer Mutter in die Residenz und gewinnt durch Schönheit und naive Liebenswürdigkeit die leidenschaftliche Neigung Bernhard's, eines vornehmen jungen Mannes. Der entschiedene Einspruch seines sterbenden Vaters gegen die Verbindung mit der Geliebten erregt die schmerzlichsten Kämpfe in seiner Seele. Zwar ist er sich einer Disharmonie zwischen seinen und Wilhelminens Empfindungen wohl bewußt, und ihr Verhalten, ihre Leidenschaftslosigkeit gegenüber seiner Gluth, ihr, wie es ihm scheint, der Frivolität zugewendeter Sinn gegenüber seinem sittlichen Ernst tragen zu seiner Unruhe bei. Dennoch giebt er ihren Besitz nicht auf, bis endlich eine vermeintliche Entdeckung von der Treulosigkeit der Geliebten ihn …nigt, seine Verbindung mit ihr abzubrechen. Er führt eine …re als Gattin heim. Indeß haben auch nach diesem Schritt seine Gedanken an Wilhelmine ihn nicht verlassen. Gefoltert von den Zweifeln an der Richtigkeit seines Grundes zur Eifersucht, bittet er seinen Freund Friedrich, die Dinge genau zu untersuchen. Friedrich, ein ruhiger Beobachter, ein feiner Kenner des weiblichen Herzens, gelangt bald zur Ueberzeugung von der Unschuld des Mädchens, ja, ihre Einfachheit und Aufrichtigkeit nehmen ihn so für die Verlassene ein, daß er gesonnen ist, bei ihr an die Stelle Bernhards zu treten. Dieser läßt sich durch Friedrichs Mittheilungen nicht eines Besseren über Wilhelminens Herz belehren. Verzehrt von seinem grübelnden Zweifel, empfindlich getroffen durch den neuen, von seinem Freunde selbst veranlaßten Grunde zur Eifersucht, erliegt Bernhard seinem Schmerz und stirbt. Friedrichs und Wilhelminens Naturen dagegen treten immer entschiedener in ihrer Conformität und gegenseitiger Ergänzung hervor und mit der Verbindung dieses Paars schließt die Geschichte.

Dieser Abriß bezeugt, daß es dem Verfasser nicht um den Reiz einer neuen Erfindung zu thun war. Der Gang der Geschichte erinnert uns an vielfältig Gelesenes und Erlebtes, und, in diesen allgemeinen Zügen übereinstimmend, wären unendlich viele, an sich höchst verschiedene Erzählungen denkbar. Die Absicht des Verf. scheint vielmehr auf die Details gerichtet, auf die feinere Charakteristik und psychologische Entwicklung seiner Figuren. Die Erzählung ist voll anziehender, die Personen scharf bezeichnender Züge und geistvoller Bemerkungen. Nur Wilhelmine erscheint in ihren Briefen ein wenig ungleich, erst mit einer Einfachheit und Begrenztheit, die fast unserem Interesse für sie Abbruch thut, später in einem Besitz von Geist und Mutterwitz, über dessen Erlangung die Geschichte uns keine Aufklärung giebt. Was uns indeß am wenigsten befriedigt, ja die Bedeutung des ganzen Werkes trotz seiner Vorzüge in Zweifel stellt, ist die Behandlung der Fabel, und zwar bei ihrem Wendepunkt. Bernhards Eifersucht führt seine Trennung von der Geliebten herbei. Diese Leidenschaft, deren Keimen wir vorher keineswegs bei ihm begegnen, wird auf eine höchst gezwungene Weise durch eine willkürlich in die Erzählung gereihte Thatsache motivirt. Bernhard, von Wilhelminen ungesehen, beobachtet sie im Theater und sieht einen Mann sich ihr unter Zärtlichkeitsbezeugungen nähern und später mit ihr verschwinden. Wir wissen aber, daß dieser Mann — eine zum Scherz verkleidete Freundin Wilhelminens ist. Nur Bernhard, damit die Geschichte ihren Verlauf habe, darf das nie erfahren. Selbst als sein Freund Friedrich, abgeordnet zu inquiriren, zu ihr kommt, darf das nie zur Sprache kommen, obwohl anzunehmen ist, daß Bernhard ihm besonders diese Thatsache zur Untersuchung empfohlen haben wird. Der Verf. scheint sich dieser Achillesferse bei seiner Erzählung selbst bewußt zu sein, da er an einigen Stellen, wie absichtlich, darüber hinweggeht. Friedrichs Wort zu Bernhard „Dein und Wilhelminens Schicksal erschien mir wie ein Trauerspiel, dem aber der letzte Akt noch fehlte, und für welches ich mit aller Kraft des Geistes und Herzens nach einer beruhigenden Lösung forsche" — dies Wort, welches dem Leser die tragische Nothwendigkeit der unglücklichen Geschichte vor die Seele führen soll, es wird durch den Hinblick auf das Motiv zu Bernhards Eifersucht und auf den darüber geworfenen Schleier, der ihm das wahre Sachverhältniß durchaus verbergen soll, entschieden abgeschwächt. Denn die Lösung, die der Verf. als unmöglich bezeichnet, liegt für den Unbefangenen nah: Wilhelmine, die, von Friedrich ausgefragt, Alles mit größter Ruhe beantwortet, öffnet dem leidenden Bernhard die Augen; dieser hat dann keinen Grund, vor Schmerz zu sterben, giebt dem Mädchen und der Mutter den ausgesetzten Jahrgehalt u. s. w. Statt dessen werden alle Personen in der Erzählung und mit ihnen der Leser unnütz hingehalten, was freilich zu allerlei, an sich sehr schönen Reflexionen Veranlassung giebt, sie aber nicht für die erlittenen Zumuthungen entschädigen kann. — Die Vollendung in der Anlage der Fabel beurkundet die Meisterschaft des Autors, die Abwesenheit dieses Kriteriums thut all seinen übrigen Vorzügen Abbruch.

Der Beitrag der Wissenschaft zu dem vorliegenden Werk, Böckh's Festrede „Leibnitz und Alexander von Humboldt" führt uns in großen Zügen die Resultate des geistigen Strebens der Menschheit vor. Es ergiebt sich daraus, daß in der Erkenntniß der Natur und der Benutzung ihrer Kräfte, in der Erforschung alles Geschichtlichen, der Erweiterung der Sprachenkunde, überhaupt bei aller Arbeit des Menschen auf empirischem Felde riesige, von den früheren Jahrhunderten ungeahnte Fortschritte gemacht worden sind; „je unsinnlicher, innerlicher, geistiger dagegen die Dinge sind, desto unmerklicher, geringer, bestrittener ist in ihnen der Fortschritt, und während der Mensch durch die endlichen und sinnlichen Kräfte beinahe die Endlichkeit selbst besiegt, so kommt der unbeschränkte, fessellose, unendliche Geist durch die in ihm selber liegenden Mittel nicht weit und nur sehr langsam über die Grenzen hinaus, an welche derselbe vermöge seiner urschöpferischen, im etymologischen Sinne des Worts poetischen Kraft schon frühe herangerückt ist." Die Rede verfolgt diesen Gedanken auf dem Gebiete der Kunst, Philosophie und Religion. Wie unwiderlegbar derselbe indeß im Allgemeinen sein mag, so hätten wir doch gewünscht, das spezifisch Unterscheidbare zwischen den Resultaten der älteren und der neueren Zeiten auf diesen Gebieten hervorgehoben zu sehen. Ja, gegen die Behauptung eines positiven Stillstands dürfte sich Einspruch erheben lassen, und selbst die Theologie, die innerlichste aller menschlichen Forschung, dürfte kaum die Behauptung des Verf. zugestehen, daß ihre durch die Reformatoren hervorgebrachte Fortschritte, oder vielmehr die durch dieselben bewirkte Umkehr zum Ursprünglichen, bis jetzt nicht um ein Erhebliches weiter hat gedeihen können. Denn wie viel eine spekulative Durchdringung des Dogma auch noch zu wünschen übrig läßt, die Theo-

logie wird sich ihren seit der Reformation erkennbaren Fortschritt in dialektischer, begriffsmäßiger Entwickelung nicht absprechen lassen und in dieser Beziehung auf Schleiermacher und Neander hinweisen. Die Festrede wendet sich am Schluß A. v. Humboldt und dessen akademischem Jubiläum zu, und hebt bei den Koryphäen der Wissenschaft, Leibnitz und Humboldt, außer der vielfältigen Gleichartigkeit der Gebiete ihrer Thätigkeit, das Gemeinsame hervor, daß jeder von ihnen als das Musterbild eines akademischen Mannes zu betrachten sei. — Das weit umfassende Gebiet ihres Gegenstandes, die Klarheit der Darstellung und die Wärme des Ausdrucks bei den persönlichen Beziehungen auf den Gefeierten sichern dieser Gabe des Lesegartens ein dauerndes Interesse.

Michelet's Abhandlung über die sixtinische Madonna, ein Aufsatz, der bereits im Jahre 1837 in einem Gymnasial-Programm erschien, entzieht sich eigentlich der eingehenden Kritik durch das Bekenntniß, die Beurtheilung des Bildes nicht erschöpft, noch überhaupt eine ästhetische Beurtheilung im objektiven Sinne gegeben zu haben, vielmehr wünscht der Verf., daß seine Worte so unbefangen und harmlos aufgenommen werden, als sie gegeben wurden. Wenn ein Philosoph von Fach über eins der ersten Meisterwerke aus der Glanzperiode der Kunst spricht und nach fast zwei Decennien seine Mittheilungen wiederholt, so erwartet man freilich mehr als harmlose Worte. Wir müssen uns indeß, diese Erklärung des Verf. berücksichtigend, auf den harmlosen Standpunkt des Lesers begeben, der auf die Resultate einer tiefern ästhetischen Untersuchung verzichtet. Wir bekennen, in dem Aufsatz allerdings Manches gefunden zu haben, dem wir unbedingt beipflichten, doch wird man vom Leser nicht erwarten, daß er in seiner Harmlosigkeit sich auch des Rechts begebe, dem Ursprung der „Gedanken, Reflexionen und Empfindungen" des Verf. nachzugehen, und, wo er auf unsichern Boden gelangt, dies auszudrücken. In der That erscheint uns manche Aufstellung des Verf. zum Theil mindestens, zweifelhaft, zum Theil kann sie sich, wir glauben es unverholen aussprechen zu dürfen, einer thatsächlichen Berichtigung gar nicht entziehen. Zweifelhaft ist es, ob die Schönheit anderer Madonnen von Raphael bei der sixtinischen vergebens gesucht wird, ob diese Schönheit sich hier auf eine Nebenfigur zurückgezogen, nämlich auf die heilige Barbara; noch zweifelhafter, ob der geringere Grad von Schönheit der sixtinischen Madonna durch eine Vernachlässigung im technischen Behandeln der Farbe entstanden sei, deren Glanz und Schein der sinnlichen Schönheit nicht fehlen darf, hier aber der Erfindung aufgeopfert wäre. Hat Raphael ein solches Opfer gebracht, so handelt es sich um keine Vernachlässigung, sondern er brachte es mit Absicht. Er hatte aber keine Veranlassung dazu, denn auch die Erfindung, von der der Verf. spricht, erheischt solch Opfer keineswegs. Wenn der Verf. sehr richtig nachweist, daß im Vergleich mit andern raphaelischen Madonnen, bei denen immer das beschränkte Thun der Mutter sich kund giebt, bei dieser dagegen aller Rest des Irdischen verschwinde, so liegt hierin keine Bedingung zur Verringerung der Schönheit. Dazu kommt, daß der Verf. anerkennt, die Züge dieser Mutter Gottes in Uebereinstimmung mit der Idee gefunden zu haben, die er ihr zuschreibt; alsdann kann von einem Abbruch an Schönheit nicht die Rede sein, denn Schönheit ist die in Erscheinung getretene Idee. Es ist ferner mehr als zweifelhaft, was der Verf. den Hauptpunkt seiner Rede nennt, nämlich, daß Mutter und Kind hinaus in's Weite, Unbegrenzte schauen, nicht etwas Bestimmtes in's Auge fassen, sondern die unendliche Aufgabe ihres Daseins selbst, das große Werk der Erlösung. Mutter und Kind sehen **nicht** hinaus in's Weite, sie sehen Dich an, Dich, den Beschauer des Bildes, jeden Einzelnen; sie halten nicht den abstrakten Gedanken des Erlösungswerkes im Auge, sondern sie ergreifen **Dein Herz** mit der Frage, wie Du zur Erlösung stehst, und, insofern sie jeden Beschauer ansehen, sehen sie die **Gemeinde** an. — Von dem heiligen Papst sagt der Verf., er habe die rechte Hand zum Heiland emporgehoben und betheure, daß er den großen Gedanken gefaßt habe und auch fest entschlossen sei, ihn durch die That zu bewähren und auszuführen. Hier muß thatsächlich berichtigt werden, daß der heilige Papst die rechte Hand **nicht** zum Heiland emporhebt, sondern er zeigt mit derselben auf Dich, auf die Gemeinde, für welche er bittet. Raphael ist hier nur einer Tradition gefolgt, der wir häufig in der christlichen Kunst begegnen. Nicht minder bedenklich ist es, daß der Papst durch seine im Vordergrunde sichtbare Krone nicht nur auf die irdische Form hindeuten soll, welche jenes göttliche Werk im Laufe der Zeiten erhalten hat, sondern auch auf die Weltlichkeit der Kirche und ihre irdische Macht, die dem göttlichen Werk fremd war, da Christus sagt, mein Reich ist nicht von dieser Welt. Wie Raphael über diese Dinge gedacht hat, bleibt dahingestellt; aber dem Papstthum wäre es etwas viel zugemuthet, so gegen sein eigenes Prinzip zu sprechen. Das Christkind selbst wird durch die gesuchte Symbolik des Verf. fast zum Augenverdrehen gebracht. Er sagt nämlich, das Augenlied des rechten Auges, also auf der Seite des Papstes, sei etwas mehr über den Augapfel herübergezogen und drücke auf diese Weise den verstärkten Ernst, das schärfste Erfassen des göttlichen Gedankens aus, während das andere, der Mutter zugewandte Auge in milderem Glanze zu leuchten scheine.

Sei uns zum Schluß noch gestattet, ein kurzes Wort über die sixtinische Madonna von einem andern Autor anzuführen. Wir haben nicht weit zu suchen, es steht in demselben Buch. Wilhelmine, in der Erzählung von Raumer, schreibt ihrer Freundin Folgendes über dies Bild: „Mir war, als sagte die Madonna und noch mehr das Kind: „„Wilhelmine, wie ist Dein Denken, Fühlen und Thun doch so ganz bedeutungslos und nichtig!"" Wahrlich, ich hätte in diesem Augenblick nicht länger hinschauen, nicht jenen erhabenen Ernst einer andern Welt ertragen können."

Erklärung.

Herr Hugo Scheube in Gotha hat in öffentlichen Blättern zur Empfehlung der in seinem Verlage erschienenen Uebersetzung meines **Quickborn** von S. Z. drucken lassen, daß ich mich in einem Briefe an den Herrn Uebersetzer auf das Rühmendste über diese Arbeit ausgesprochen habe; er hat dann in einem den einzelnen Exemplaren beigelegten Zettel anerkennende Worte aus meinem Briefe wörtlich abdrucken lassen — wie es scheint, um einer Concurrenz mit der gleichzeitig bei **Vieweg** erschienenen Uebersetzung von **Hoffmann** zu begegnen, einer Uebersetzung, welche das Urtheil des gebildeten Publikums sicherlich von jeder Concurrenz ausschließen wird. Ich würde die Indiskretion des Herrn Scheube, der einen Brief, welcher nicht an ihn gerichtet, nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt, und am wenigsten geschrieben war, um die Uebersetzung meines Quickborn zu empfehlen, ohne mein Wissen in seinem Interesse verwerthet hat, ungerügt lassen; allein ich bin es mir schuldig, zur Steuer der Wahrheit zu erklären, daß in meinem Briefe, den ich in Erwiederung eines freundlichen Schreibens von meinem Herrn Uebersetzer schrieb, jenes Lob auf einen Theil der kleineren Gedichte beschränkt war, während ich meine Unzufriedenheit mit den größeren unumwunden aussprach, und daß jenes Urtheil sich auf die Einsicht der ersten fünf Bogen gründete, ich also nicht wußte, daß in der Uebersetzung eine Anzahl der wichtigsten Gedichte fehlen — aus Gründen, welche ich einer völligen Verkennung dessen, was mein Quickborn leisten will und soll, zuschreiben muß.

Bonn, den 14. Dezember 1855. Klaus Groth.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

